

## VORWORT

Eine der wichtigsten Literaturgattungen in der Antike war das griechische Drama. Dieses erlebte seine Blütezeit im 5. Jh. v. Chr. in Athen und war –und ist immer noch– mit den Namen der bekannten Trias, Aischylos, Sophokles und Euripides (die Tragödie) sowie des Aristophanes (die Komödie) verbunden. Mit der zunehmenden Marginalisierung Athens als Zentrum der Dramenproduktion und -aufführung, begann sich diese Literaturgattung allmählich zu ändern.

Nach der klassischen Zeit werden die Zeugnisse über Dramen immer sporadischer, so dass wir im Beginn der Kaiserzeit fast keine Spuren mehr über Dramenabfassung und -aufführung besitzen. Es entwickelte sich, soweit wir wissen, eine schon lang existierende Theaterart, der so genannte Mimos, der von da an eine sehr bedeutende Blüte erlebte und bis zu den ersten byzantinischen Jahrhunderten seine Existenz behauptete.

Das einzige Werk der gesamten byzantinischen Literatur, das man als Drama bezeichnen könnte, ist der „Christos Paschon“, weil dieses Werk gewisse Ähnlichkeiten mit dem antiken Drama aufweist. Seit dem Bekanntwerden des „Christos Paschon“ gibt es einen bis in der heutigen Zeit andauernden wissenschaftlichen Diskurs über Autorenschaft und Datierung. Für kaum ein anderes Werk liegen so unterschiedliche Datierungsvorschläge vor: eine Zeitspanne von 800 Jahren, denn für den „Christos Paschon“ wird eine Datierung sowohl in das 4. wie auch in das 12. Jh. vorgeschlagen. Auch die Beurteilung der Sprache und der Metrik des Werkes sind bei Philologen und Historikern umstritten. Da ein Drittel des Werkes aus euripideischen Versen zusammengestellt wurde, ist es nicht nur für Byzantinisten, sondern auch für klassische Philologen von hoher Bedeutung, vor allem für die Textkritik der euripideischen Tragödien.

Dem Philologen, der sich mit dem „Christos Paschon“ beschäftigt, stellen sich unvermeidlich einige Fragen, so die erste, ob das Drama je aufgeführt wurde, die im Zusammenhang mit der allgemeinen Frage steht, ob es Theateraufführungen in Byzanz gab.

Eine weitere Frage wäre nach der Bestimmung der Blütezeit der literarischen Gattung des Centos; denn der „Christos Paschon“ ist ein charakteristisches Beispiel dieser Gattung.

Ferner ist auch die Frage der Autorschaft und Datierung des „Christos Paschon“, sowie auch die Frage, aus welchen Gründen man ein Werk dieser Art verfasst haben könnte, zu beantworten.

Die meisten dieser Fragen hat die Wissenschaft bisher nicht überzeugend beantworten können. Grund dafür ist der Mangel an Textquellen sowie der Interessenmangel für byzantinische Literatur bis ins 20. Jh. hinein.

Heute sehen sich viele Philologen herausgefordert, auf die oben genannten Fragen eine Antwort zu finden.

Dies ist auch das Ziel des vorliegenden Buches, das in zwei Teile gegliedert ist.

Im ersten Teil (Das griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz) wird die Entwicklung des griechischen Dramas vom 4. Jh. v. Chr. bis zum Ende der Kaiserzeit präsentiert, um nachzuvollziehen, welches Theaterleben unmittelbar vor Beginn des byzantinischen Reiches noch lebendig war. Dann soll erforscht werden, ob das Drama als literarische Gattung im Bezug auf Form und gesellschaftliche Funktion sich veränderte.

Es ist meines Erachtens sehr wichtig, die Spuren des antiken Dramas zu verfolgen, um festzustellen, inwieweit und in welcher Form eine Rezeption der antiken Dramen nach der klassischen Zeit stattfand. Es soll auch erkundet werden, ob es im byzantinischen Reich die Voraussetzungen für eine aktive Dramenproduktion gab, und wie sich die Kirche bzw. die Kirchenväter

am Ende der Spätantike gegenüber den antiken Dramen und dem Theater im allgemeinen äußerten.

Es wird auch erläutert, was ein Byzantiner unter den Begriffen Drama, Komödie und Tragödie verstand.

Anschließend wird der Einfluss des antiken Dramas auf die byzantinische Literatur untersucht und die literarische Gattung der Centonen bzw. der christlichen Centonen präsentiert. Auch die besondere Charakteristika dieser Centonen sind meines Erachtens von hoher Bedeutung, da man dadurch nachvollziehen kann, ob die Autoren die allgemeine Cento-Technik aus der Blütezeit dieser literarische Gattung folgen.

Ferner ist auch zu erklären, warum der Autor des „Christos Paschon“ sein Werk nicht in der gewöhnlichen Form eines Homocentos verfasste, sondern mit Versen aus der antiken Tragödie und hauptsächlich aus Euripides, so dass man heute von einem Euripides-Cento sprechen kann.

Im zweiten Teil (Der euripideische Cento „Christos Paschon“) werden die verschiedenen Vermutungen der Forscher über Autorschaft und Datierung des Werkes präsentiert, und dazu eine persönliche Stellungnahme angeboten. Dabei wird erklärt und präsentiert, was für eine Datierung des Werkes in das 12. Jh. spricht.

Außerdem soll das Werk in Bezug auf Inhalt, Gliederung, Dramaturgie und seine Beziehung zum klassischen Drama im Einzelnen vorgestellt werden, um herauszufinden, ob der Verfasser des Werkes die Konventionen des klassischen Dramas kannte und ob er sie auch treu folgte.

Da die Gliederung des Centos meines Erachtens bis heute nicht überzeugend festgelegt wurde, wird eine neue Gliederung, die eher dem Ablauf des Dramas entspricht, angeboten. Auf der Basis dieser Gliederung wird dann das Drama inhaltlich präsentiert und kommentiert.

Abschließend werden einige der entlehnten Partien des „Christos Paschon“ und der Originaltexte der Euripides-Tragödien (genauer

gesagt der *Bakchen* und der *Medea*) nebeneinander gestellt, um zu zeigen, was der Verfasser des „Christos Paschon“ zum Ausdruck bringen wollte, als er gerade diese Verse entlehnte. Des Weiteren soll auch die Forschung über die verlorenen Verse der „Bakchen“, die eventuell der Verfasser des „Christos Paschon“ verwendete, präsentiert werden.

Das vorliegende Buch ist die bearbeitete Fassung meiner Dissertation, die von der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München im Wintersemester 2007/2008 angenommen wurde (Gutachter: Prof. Dr. Martin Hose und Prof. Dr. Albrecht Berger).

An erster Stelle möchte ich den Herren Professoren Martin Hose und Albrecht Berger, die diese Dissertation betreut haben, für ihre Ratschläge und ihre Unterstützung herzlichst danken. Ein Dank ist auch Herrn Christoph Prinz zu Bentheim und Steinfurt auszusprechen, der das Manuskript sorgfältig durchgesehen und hilfreichen Bemerkungen und Vorschläge gemacht hat.

Zur Finanzierung eines Teiles der Druckkosten bin ich dem Metropoliten von Deutschland Augoustinos und dem Metropoliten von Rhodos Kyrillos zu tiefstem Dank verpflichtet.

Einen Dank möchte ich an meine Frau Chrissoula Baboura-Vakonaki richten für ihre Unterstützung und ihre Geduld.

Diese Arbeit möchte ich meinen verstorbenen Eltern widmen, meinem Vater Michael Vakonakis und meiner Mutter Evangelia Vakonaki.

Dortmund, Oktober 2010

Nikolaos Vakonakis

## INHALTSVERZEICHNIS

### 1. TEIL: DAS GRIECHISCHE DRAMA AUF DEM WEG NACH BYZANZ

VORBEMERKUNG .....	5
1. Die griechische Tragödie und Komödie im 4. Jh. v. Chr. ....	6
2. Das griechische Drama in der hellenistischen Zeit .....	12
3. Die griechische Tragödie und Komödie in der Kaiserzeit .....	20
4. Das „Theaterleben“ in Byzanz .....	24
4.1 Forschungsüberblick .....	25
4.2 Die Kirchenväter und das Theater am Ende der Spätantike und zum Beginn der byzantinischen Ära .....	28
4.3 Die Quellen .....	32
4.4 Byzantinische Texte in dramatischer Form .....	37
5. Die Bedeutung von „Drama“, „Tragödie“ und „Komödie“ in Byzanz .....	39
6. Rezeption des antiken Dramas in Byzanz .....	44
7. Die byzantinischen Centonen .....	51
7.1 Bestimmung der Gattung .....	51
7.2 Die Ursprünge .....	54
7.3 Eudocia-Corpus und Christos Paschon .....	59

### 2. TEIL: DER EURIPIDEISCHE CENTO CHRISTOS PASCHON

1. Die byzantinische „Tragödie“ <i>Christos Paschon</i> .....	63
2. Die Forschungsgeschichte von der <i>editio princeps</i> bis zum Ende des 19. Jahrhunderts .....	65
3. Die Forschungsgeschichte vom Beginn des 20. Jh.s bis zur Gegenwart .....	86

4. Überlegungen zur Autor- und Datierungsfrage .....	97
5. Gliederung der „Tragödie“ <i>Christos Paschon</i> .....	104
6. Inhaltsangabe und Kommentar zur „Tragödie“ <i>Christos Paschon</i> .....	110
7. Die Dramaturgie des <i>Christos Paschon</i> und ihre Beziehung zur griechischen Tragödie .....	140
8. Die Bedeutung des <i>Christos Paschon</i> für die Euripides-Text- kritik (insbesondere für die „Medea“ und die „Bakchen“)...	153
ZUSAMMENFASSUNG .....	163
LITERATUR .....	169
INDEX .....	180

**1. TEIL:****DAS GRIECHISCHE DRAMA AUF DEM WEG NACH BYZANZ**

## VORBEMERKUNG

Die Form der Tragödie, Komödie und des Satyrspiels wurden in der klassischen Zeit (5. Jh. v. Chr.) standardisiert und auch die Parameter einer Aufführung, die Bühnenkonventionen (Theater, Bühne, Maske, Schauspielerzahl usw.) festgelegt.<sup>1</sup> Das griechische Drama war bekanntlich damals „ein reines Premieren-Theater, d. h. sowohl im tragischen wie im komischen Agon stehen jeweils eigens für das betreffende Festspiel verfasste Dramen im Wettstreit miteinander.“<sup>2</sup> Nur in kleineren Theatern der attischen Deme kam es zu Wiederaufführungen von Dramen, die in Athen ihre Uraufführung erlebten.<sup>3</sup> Jedoch gab es auch Ausnahmen, wie z. B. die Tragödien von Aischylos, die aufgrund ihres hohen Ansehens bei den Athenern nach seinem Tod (456 v. Chr.) wieder aufgeführt wurden. Allerdings war dafür ein Beschluss des athensischen Volkes notwendig, was auch für die Wichtigkeit des Premieren-Theaters spricht.<sup>4</sup> Auch die *Frösche* des Aristophanes wurden aufgrund ihrer Beliebtheit wahrscheinlich mehrmals dargeboten.<sup>5</sup>

Die weitere Entwicklung des Dramas ab dem 4. Jh. bis zur Kaiserzeit wird nun im Folgenden dargestellt.

---

<sup>1</sup> S. dazu S. Melchinger: Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles und Euripides auf der Bühne ihrer Zeit, München 1974, S. 53 ff.

<sup>2</sup> Heldmann 2000, S. 188-189.

<sup>3</sup> S. ebd. S. 189.

<sup>4</sup> Vgl. TrGF3 T 76, TrGF3 T 77 und TrGF3 T1, 12. Über die Wiederaufführungen der Tragödien des Aischylos im 5. Jh. s. B. Zimmermann: „Aischylos-Rezeption im 5. Jahrhundert v. Chr.“, in: *Lexis* 24, 2006, S. 55.

<sup>5</sup> S. ebd. S. 54.

## 1. DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE UND KOMÖDIE IM 4. JH. V. CHR.

Obwohl Aristophanes mit dem Tod des Euripides das Ende der Tragödie vorhergesehen hatte<sup>6</sup>, wissen wir heute, dass es im 4. Jh. eine reiche Produktion an Tragödien gab:<sup>7</sup> Tragödien wurden geschrieben und bei den großen Festen, wie den Großen Dionysien, aufgeführt. Man dürfte sogar annehmen, dass das Drama damals eine neue Blütezeit erlebte.<sup>8</sup>

Was allerdings die Dramenüberlieferung angeht, ist uns nur eine einzige Tragödie aus der nachklassischen Zeit, wahrscheinlich aus dem 4. Jh., vollständig erhalten: der pseudoeuripideische *Rhesos*, welcher eine Episode aus der Ilias zum Thema hat.<sup>9</sup> Die Dramaturgie dieses Werkes folgt ganz den Linien der euripideischen Tragödien. Doch die Rolle des Chors im ganzen Geschehen wurde stark reduziert und das Werk lässt sich in Akte unterteilen. Insgesamt ist aber fraglich, in wie weit die Charakteristika dieser Tragödie repräsentativ für die Tragödie des 4. Jh.s sind.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Aristophanes, *Frösche*, Vs. 66 ff.

<sup>7</sup> S. dazu Gauly u. a. 1991.

<sup>8</sup> S. dazu G. Xanthakis-Karamanos: *Studies in fourth Century Tragedy*, Athen 1980.

<sup>9</sup> Über das Problem der genauen Datierung des *Rhesos* s. T. Thum: „Der *Rhesos* und die Tragödie des 4. Jahrhunderts“, in: *Philologus* 149, 2005. S. 209-232.

<sup>10</sup> S. dazu Dihle 1991, S. 257. Er vermerkt dazu: „Ob das deutliche Bemühen des Dichters, vor allem die Stimmung oder Atmosphäre zu vergegenwärtigen, selbst auf Kosten einer konsequenten und einheitlichen Handlungsführung, als Kennzeichen der Tragödie des 4. Jh. gelten darf oder auf die Rechnung des besonderen Stoffes geht, muß dahingestellt bleiben.“

Ein sehr wichtiges Zeugnis über die Dramen des 4. Jh.s findet sich in den so genannten „Fasti“<sup>11</sup> (IG II<sup>2</sup> 2318), wo man erfahren kann, dass bei den Großen Dionysien des Jahres 386 v. Chr. eine Reform stattgefunden hatte, welche für die weitere Entwicklung der Tragödie bzw. für die Geschichte der Tragödie von sehr großer Bedeutung war. Man hat nämlich zum ersten Mal –abgesehen von den Tragödien von Aischylos und den *Fröschen* von Aristophanes– eine Tragödie aus der klassischen Zeit neu inszeniert und neben neuverfassten Tragödien zur Aufführung gebracht.<sup>12</sup> Auch wenn diese alte Tragödie bei den jeweiligen Agonen offenbar außer Konkurrenz stand, wird in den so genannten „Didaskalien“<sup>13</sup> in

<sup>11</sup> *Fasti* „ein Festkalender, abgefaßt im Jahre 346 v. Chr. und aufgestellt in der Nähe der Agora, verzeichnen Jahr für Jahr die bei den Dionysien in den beiden Dithyrambenagonen siegreichen Phylen mit ihren Choregen sowie Choregen und Dichter/Didaskaloi der siegreichen Komödien- bzw. Tragödienproduktion.“ Aus Gauly u. a. 1991, S. 23.

Leider ist uns ein großer Teil dieser Inschrift nicht überliefert.

<sup>12</sup> Besonders beliebt waren Aufführungen von Tragödien des Euripides, der während dieser Zeit mehr Anerkennung genoss als zu seinen Lebzeiten. S. dazu Bernd Seidensticker: „Dichtung und Gesellschaft im 4. Jh.“, in: *Die Athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr. Vollendung oder Verfall einer Verfassungsform? Akten eines Symposiums 3.-7. August 1992*, Bellagio. Stuttgart 1995, S.183. S. auch Mette 1977, S. 27.

<sup>13</sup> Mit *Didaskaliai* bezeichnet man „den Unterricht eines öffentlich auftretenden Chores, dann die Aufführung selbst (deren wesentliche Vorbedingung eben der Unterricht ist, und zwar wohl die Aufführungen von zyklischen Chören, wie namentlich die von Tragödien und Komoedien, bei denen in älterer Zeit das Hauptgewicht auf die chorischen Partien fiel; ... bei dramatischen Aufführungen bezeichnet man mit D. die Gesamtheit der von einem Dichter an einem Feste aufgeführten Tragödien (mögen diese durch stofflichen Zusammenhang zu einer Tetralogie zusammengefasst sein oder nicht) seltener auch ein einzelnes Stück, ... Unter Didaskalien verstehen wir im Anschluss an den antiken Sprachgebrauch chronologisch geordnete Listen der chronischen, insbesondere der dramatischen Aufführungen,

der Disziplin „alte Tragödie“ für das Jahr 375 v. Chr. von einem Sieger gesprochen (heute wissen wir lediglich nur von *einem* Sieger, da dessen Name verloren gegangen ist).<sup>14</sup> Diese Disziplin wurde vermutlich von da an, oder schon früher, ein fester Bestandteil des Dionysischen Agons.<sup>15</sup> Der Grund der Durchführung dieser Reform ist nicht mehr zu rekonstruieren. Als wahrscheinlichen Grund vermutet man heute die Sehnsucht nach „alter tragischer Größe, die hier anerkannt wurde.“<sup>16</sup> Diese Sehnsucht trug wahrscheinlich dazu bei, dass die zeitgenössischen Tragiker sich ständig mit denen der klassischen Zeit zu messen hatten.<sup>17</sup>

Im Gegensatz zum Mangel an Dramenüberlieferung steht die Überlieferung von Tragiker-Namen jener Zeit. Denn uns sind doch 40 Namen von Tragikern bekannt.

Als die bedeutendsten Tragiker jener Zeit zählen nach heutigen Erkenntnissen folgende:<sup>18</sup>

a) Karkinos der Jüngere (TrGF<sup>1</sup> 70):

Er führte die Tradition seiner Familie fort, da sowohl sein Großvater, als auch sein Vater Xenokles Tragiker waren. Karkinos der Jüngere dürfte gegen Ende des 5. Jh.s geboren sein, da er seinen

---

dann die aus solchen Verzeichnissen ausgehobenen, die Aufführung eines einzelnen Stückes betreffenden Angaben. In Athen müssen spätestens seit der Einführung der Choregie offizielle Aufzeichnungen über die chorischen Aufführungen geführt und in den Archiven hinterlegt worden sein;“ Aus: Reisch, s. v. RE B9, 1903, S. 394-395.

<sup>14</sup> S. Mette 1977, S. 189, III A 1, 114-116.

<sup>15</sup> S. dazu P. E. Easterling: „From repertoire to canon“, in: The Cambridge Companion to Greek Tragedy, Cambridge 1997, S. 211-227.

<sup>16</sup> Seeck 1979, S. 185.

<sup>17</sup> Ein sehr erfolgreicher Dichter des 4. Jh.s, Astydamas der Jüngere (s. nächste Seite) beklagt in einem Epigramm, wie groß der Nachteil für den lebenden Dichter gegenüber seinen toten Konkurrenten ist (TrGF 60, T 2a). S. dazu Seeck 1979, S. 186.

<sup>18</sup> S. Seeck 1979, S. 188-190.

ersten Sieg im Jahre 372 errungen hatte. Er soll um die 160 Dramen geschrieben und elf Siege bei den Dionysien errungen haben.<sup>19</sup> Von seinen Werken sind uns kaum Spuren erhalten. Wir kennen nur die Titel einiger seiner Werke wie „Aias“, „Oidipus“, „Orestes“, „Medea“, „Alope“ und sein bekanntestes Werk „Aerope“.

b) Chairemon (TrGF<sup>1</sup> 71):

Er war vermutlich ein Zeitgenosse des Karkinos des Jüngeren. Bedauerlicherweise wissen wir heute nicht, wie viele Dramen er gedichtet und auch nicht, wie viele Siege er errungen hatte. Er soll ein relativ erfolgreicher Tragiker gewesen sein, da sein Name mehrfach von Aristoteles erwähnt wird.<sup>20</sup> Einige Titel seiner Dramen sind uns erhalten geblieben, wie etwa „Thyestes“, „Achilleus“ und „Oineus“. Von „Oineus“ sind uns 17 Verse überliefert (TrGF<sup>1</sup> 71 F14).

c) Theodektes (TrGF<sup>1</sup> 72):

In seiner Zeit war er ein bekannter Rhetor, schrieb Gerichtsreden und erteilte Rhetorikunterricht. Er wurde im Jahre 381 v. Chr. in Kleinasien geboren und starb im Alter von 41 Jahren um 340 v. Chr. Er schrieb insgesamt 50 Tragödien und errang etwa acht Siege. Einige Titel seiner Tragödien sind uns ebenfalls überliefert, nämlich „Aias“, „Oidipus“, „Helena“, „Philoktet“, „Orestes“ und „Mausolos“.

d) Astydamas der Jüngere (TrGF<sup>1</sup> 60):

Als Sohn des Astydamas, der ebenfalls Tragiker war, geboren, war er zunächst Schüler von Isokrates. Später beschäftigte er sich mit der tragischen Dichtung. Er soll 240 Tragödien geschrieben haben

---

<sup>19</sup> Seeck 1979, S. 187.

<sup>20</sup> S. Aristoteles *Poetik*, 1447<sup>b</sup> 20 und 1460<sup>a</sup> 21.

und errang 15 Siege. Von seinen Werken sind u. a. folgende Titel bekannt: „Achilleus“, „Aias mainomenos“, „Hektor“, „Antigone“, „Alkmeon“, „Herakles satyrikos“.

Über die Charakteristika und die Eigenschaften der Dramen kann aus den oben genannten Gründen keine genaue Auskunft gegeben werden. Deshalb ist die Äußerung von Aristoteles über die neuverfassten Dramen seiner Zeit sehr wichtig, wo er bemerkt, dass die neueren Tragiker ihre Personen mehr rhetorisch als politisch reden ließen („οἱ μὲν ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς“).<sup>21</sup>

Nach heutigen Erkenntnissen und mit Hilfe der Fragmente kann man jedoch über Dichter jener Zeit, trotz der Unterschiede, die es selbstverständlich zwischen ihnen gab, wohl auch einige Gemeinsamkeiten finden: „... die Sprache und die Liebe zum Detail haben Vorrang, der heroische Rahmen wird mit bürgerlichen Problemen gefüllt, und eine verfeinerte Psychologie scheint wichtiger zu sein als das Handeln.“<sup>22</sup>

Im 4. Jh. zeigt auch die Komödie eine ähnliche Entwicklung wie die Tragödie. Sie vollzieht sich allerdings einige Jahrzehnte später zeitversetzt. Wie man heute aus einer Aussage in den „Fasti“ weiß, wurde bei den Großen Dionysien des Jahres 339 v. Chr. zum ersten Mal eine alte Komödie neu inszeniert. Diese Komödie stand zuerst außer Konkurrenz, wie einige Jahrzehnte zuvor die alte Tragödie.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Aristoteles, Poetik, VI, 1450b7-8. Dazu s. auch Seeck 1979, S. 191. Dihle nimmt aus Aristoteles' Poetik und aus erhaltenen Fragmenten den Anstoß für folgende Aussage: „So zeigt etwa die Beurteilung der Tragödien nach ausschließlich literarischen Kriterien, dass die Entwicklung zum reinen Lesedrama sich unmittelbar aus den Wandlungen der Bühnendramatik ergibt, und dazu stimmt, daß für die dramatische Poesie zunehmend eine Befolgung der Regeln literarischer Rhetorik bezeugt wird.“ Aus: Dihle 1991, S. 257.

<sup>22</sup> Ebd. S. 191.

<sup>23</sup> S. Mette 1977, S. 35, I col. 15, 13-15 und Heldmann 2000, S. 189.

Es ist bezeugt, dass während des 4. Jh.s die Komödie<sup>24</sup>, besser gesagt die Mittlere Komödie<sup>25</sup>, eine sehr reiche Produktion aufwies, da relativ viele Namen von Dichtern dieser Zeit bekannt sind (wie Antiphanes (PCG II), Eubulos<sup>26</sup> (PCG V), Alexis (PCG II), Epikrates (PCG V) usw.). Nichtsdestotrotz sind allerdings nur Fragmente ihrer Werke vorhanden, die uns nicht behilflich sein können, einen Gesamteindruck der Mittleren Komödie zu bekommen.

Einige Forscher behaupten jedoch, dass die zwei späten Komödien des Aristophanes, d. h. die *Ekklesiazusen* aus dem Jahr 392 v. Chr. und der *Plutos* aus dem Jahr 388 v. Chr., sowohl aufgrund ihrer Entstehungszeit als auch wegen ihres literarischen Charakters der Mittleren Komödie zuzurechnen seien.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Über die Komödie des 4. Jh.s und ihre Besonderheiten s. Nesselrath 1990 und A. Körte, s. v., RE Bd. 11, 1, 1966, S. 1256 ff.

<sup>25</sup> Bereits in der hellenistischen Zeit unterteilten die Philologen die Komödie in drei Phasen: 1) Die Alte Komödie (von ihren Anfängen bis zum Ende des Peloponnesischen Krieges), 2) Die Mittlere Komödie (nach dem Peloponnesischen Krieg bis zur Zeit Alexanders), 3) Die Neue Komödie (in der ganzen hellenistischen Zeit).

Es ist jedoch nur eine der vielen Dreiteilungsmöglichkeiten. Über das Problem der Dreiteilung der Komödie s. Nesselrath 1990, S. 331 ff.

<sup>26</sup> Über Eubulos s. R. L. Hunter: Eubulos. The Fragments, Cambridge, 1983.

<sup>27</sup> S. dazu Nesselrath 1990, S. 334 ff.



## 2. DAS GRIECHISCHE DRAMA IN DER HELLENISTISCHEN ZEIT

Seit dem 4. Jh. v. Chr. bzw. nach dem Tod Alexanders des Großen begann das Drama<sup>28</sup>, dessen Produktions- und Aufführungszentrum bis zu diesem Zeitpunkt Athen war, sich über den ganzen griechischsprachigen Raum zu verbreiten.<sup>29</sup>

Man spricht sogar von einer Nachblüte der Tragödie im 3. Jh., da es eine große Anzahl von Tragödienaufführungen im Rahmen verschiedener Feste der einzelnen Städte des griechischsprachigen Kulturraums gab.<sup>30</sup>

Es gilt heutzutage als *communis opinio*, dass die hellenistische Literatur stark von der Literatur der klassischen Zeit und des 4. Jh.s abwich. Speziell aber von den neuen Tragödien kann man sich kein genaues Bild verschaffen, da diesbezüglich nur sehr wenige Quellen existieren. Der Grund, warum wir gerade für diese Zeit, in der das Drama angeblich eine Nachblüte erlebt haben soll, keine Quellen und keine erhaltenen Tragödien besitzen, könnte meines Erachtens eine gewisse Einstellung der hellenistischen Welt gegenüber der neuen Dramenproduktion sein: Das, was an Tragödien neu geschrieben wird, ist nur epigonal und entspricht nicht den Standards einer klassischen Tragödie.<sup>31</sup> Somit waren also die Dramen der klassischen Zeit das Maß für die neue Dramenproduktion.

Nun soll der Ursache für die Veränderung der dramatischen Formen jener Zeit, der Tragödie und Komödie und der allmählichen Verbreitung und Durchsetzung des Mimos präzise auf den Grund gegangen werden.

<sup>28</sup> Seeck 1979, S. 195.

<sup>29</sup> Dihle 1991, S. 284.

<sup>30</sup> S. dazu Effe 2007, S. 264.

<sup>31</sup> S. dazu auch ebd. S. 264.

Die Antwort auf diese Frage ist zwar nicht einfach, scheint jedoch im sozialen und politischen Wandel seit dem Tod Alexanders des Großen begründet zu sein. Die großen Veränderungen im Staat und in der sozialen Struktur während des Hellenismus sowie die ethische Auffassung der griechischsprachigen Welt könnte zur Blüte des Mimos beigetragen haben. Eine große Rolle spielt der Wandel der Mentalität während des Hellenismus, der auch den Wandel in der Literatur bewirkt.<sup>32</sup> Auch die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse der hellenistischen Zeit haben mit jenen des 5./4. Jh.s in Athen fast nichts mehr gemeinsam. Der Bürger wurde vom Subjekt des politischen Lebens zu dessen Objekt.<sup>33</sup> Und dieser politische Wandel nach dem 4. Jh. könnte wohl auch einen gewissen Funktionswandel bei der Tragödie bewirkt haben: „Hatte die Tragödie des 5. Jh.s primär eine politisch-identitätsstiftende Funktion für die Bürger der Polis, so scheint nunmehr das Moment theatralischer Unterhaltung zu überwiegen“<sup>34</sup>.

Das gesellschaftliche und politische Leben war nicht mehr auf einen Stadtstaat begrenzt, in dem der Bürger an politischen und sozialen Geschehnissen teilnehmen konnte, sondern fand in einem sehr breiten griechischsprachigen Raum statt, wo dementsprechend ein Zusammenleben verschiedener Kulturen präsent war.

Folgende Auswirkungen ergaben sich hieraus:

„...η μοναρχία είχε υποσκελίσει τον «δήμο»: ο πολίτης γινόταν, έτσι, απολιτικός και κοσμοπολιτικός – όπως κοσμοπολιτικός και απολιτικός ήταν (μ' ελάχιστες εξαιρέσεις) ο Μίμος, αντίθετα με την Τραγωδία και την Κωμωδία.“ Und weiter „...έννας αστικός κόσμος είχε αναπτυχθεί, όπου το κέρδος και το χαρκόπι αποτελούσαν την κυριότερη μέριμνα των ανθρώπων, μ'

<sup>32</sup> Zu den Gründen des politisch-gesellschaftlichen Wandels und zur Auswirkung in der Literatur s. Effe 2007, S. 260-283.

<sup>33</sup> Ebd., S. 261.

<sup>34</sup> Ebd., S. 264.

αναπότρεπτη συνέπεια την κατάρρευση των παλιών αξιών, την έκλυση και τη διαφθορά.“<sup>35</sup>

Ein weiterer Grund dieser Veränderung des Dramas ist nach Ploritis die Vielfalt der hellenistischen Welt.<sup>36</sup> Denn nicht alle beherrschten die griechische Sprache perfekt, besonders die Sprache der Tragödie und der Komödie. Deshalb war für diese Leute die Mimesis des alltäglichen Lebens, die Verwendung einer einfacheren Form des Griechischen, die Mimik der Schauspieler ohne Maske sowie auch die groben Scherze einfacher zu verstehen, als die große ethische und politische Problematik, welche Bestandteil der Tragödie der klassischen Zeit war.<sup>37</sup>

Da über die Eigenschaften und die besonderen Charakteristika der Tragödien dieser Zeit keine konkreten Zeugnisse überliefert sind, kann man sich ein Bild über diese Tragödien nur dann verschaffen, wenn man die Form und den literarischen Charakter der übrigen hellenistischen Dichtung als Beispiel nimmt und davon ausgeht, dass auch bei den Dramen ähnliche Änderungen stattgefunden haben könnten.<sup>38</sup>

Wenn man wiederum die Charakteristika der hellenistischen Dichtung mit denen der Dichtung des 4. Jh.s vergleicht, kann festgestellt werden, dass diese beiden Dichtungsperioden, ausgenommen vielleicht das Monströse der hellenistischen Dichtung, kaum Unterschiede aufweisen.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Ploritis 1990, S. 25.

<sup>36</sup> Ebd. S. 25.

<sup>37</sup> S. dazu auch ebd. S. 26.

<sup>38</sup> Seeck fasst die Merkmale der hellenistischen Dichtung wie folgt zusammen: „Liebe zum Detail und zur kleinen Form, Pflege gelehrten Wissens bis hin zur esoterischen Verrätselung, feinsinnige Psychologie und tolerante Menschlichkeit, aber auch Neigung zur grandiosen Übersteigerung bis hin zum Monströsen, zur hohlen Theatralik und unmenschlich-isolierter Herausstellung der großen Einzelperson.“ Aus Seeck 1979, S. 196.

<sup>39</sup> Vgl. S. 10.

Zweifelsohne also fand die Aufführung von klassischen Dramen einen Fortlauf und die Kontinuität der Dramenaufführungen war nicht unterbrochen; jedoch –nach heutigem Stand der Forschung– sollte man allmählich „diese Dramen zumeist nur in ausgewählten Stücken, also Arien, Lieder oder Einzelszenen mit neu komponierten Melodien dargeboten haben“<sup>40</sup>.

Das Zentrum der Tragödie ab dem 3. Jh. war Alexandria. Dies begann mit Ptolemaios II. Philadelphos, der in Alexandria dramatische Agone veranstaltete und bekannte Dichter seiner Zeit nach Alexandria einlud.<sup>41</sup> Unter diesen Dichtern war auch die Gruppe der sieben bedeutendsten Tragiker jener Zeit, nämlich Alexandros Aitolos (TrGF 1<sup>2</sup> 101), Lykophron aus Chalkis (TrGF 1<sup>2</sup> 100), Homeros von Byzanz (TrGF 1<sup>2</sup> 98), Sositheos (TrGF 1<sup>2</sup> 99), Philikos aus Kerkyra (TrGF 1<sup>2</sup> 104) u. a., welche mit dem Namen tragische „Pleias“ bekannt ist.<sup>42</sup> Von den Werken dieser Tragiker ist fast nichts erhalten. Nur von Lykophron sind uns wenigstens einige Titel seiner Tragödien überliefert, wie „Andromeda“, „Herakles“, „Oidipus“, „Pentheus“, „Hippolytos“ und sogar ein Fragment mit vier Versen aus seinem Werk „Pelopiden“ (TrGF 1<sup>2</sup> 100 F 5).<sup>43</sup>

Von großer Bedeutung für die hellenistische Tragödie bzw. für das hellenistische Drama sind zwei Texte, die in dramatischer Form verfasst sind: Bei dem ersten Text handelt es sich um die so

<sup>40</sup> Dihle 1991, S. 284.

<sup>41</sup> Er herrschte in Ägypten von 285-247 v. Chr. Über die kulturelle Wirkung des Ptolemaios II. Philadelphos s. Pfeiffer 1970, S. 130-134 und Fantuzzi – Hunter 2002.

<sup>42</sup> Über die Tragische Pleias s. Pfeiffer 1970, S. 151 und 200 ff. und Fantuzzi – Hunter 2002, S. 434-435. Nur die oben aufgeführten fünf Dichter sind bei allen Quellen als Mitglieder der Tragischen Pleias bezeugt. Für die übrigen zwei kommen vier Namen in Frage, nämlich Aiantiades (TrGF 1<sup>2</sup> 102), Sosiphanes II (TrGF 1<sup>2</sup> 103), Dionysiades (TrGF 1<sup>2</sup> 105) und Euphronios (TrGF 1<sup>2</sup> 106).

<sup>43</sup> S. Seeck 1979, S. 196-197.

genannte „Exagoge“<sup>44</sup> von Ezechiel (TrGF 1<sup>2</sup> 128), welche vermutlich aus dieser Zeit stammt.<sup>45</sup> Die 269 uns erhaltenen Trimeter stellen den Auszug der Juden aus Ägypten in dramatischer Form dar. Theatralisch-technisch ist ein Szenenwechsel notwendig, um den Auszug und den Ortswechsel auf der Bühne darzustellen.<sup>46</sup> Außerdem lässt sich das Werk wahrscheinlich in fünf Akte unterteilen.<sup>47</sup> Diese technischen Merkmale passen zu der Tragödientheorie des Horaz in seiner *Ars poetica* (189. 192) und geben Anlass zu der Vermutung, dass „bei Horaz bedeutende Elemente hellenistischer Kunsttheorie vorliegen.“<sup>48</sup>

Eine weitere Besonderheit dieses Werkes besteht darin, dass es keine Chorpartien gab, denn in den Fragmenten sind keine Chorpartien kenntlich. Man kann aber nicht unbedingt davon ausgehen, dass diese Besonderheit allen hellenistischen Tragödien gemeinsam war. Es dürfte jedoch auch nicht eine Eigenschaft dieses Stückes allein gewesen sein. Bei diesem Drama muss außerdem berücksichtigt werden, dass wir es nicht mit einem Dichter zu tun haben, „der an der Tragödie an sich interessiert ist und ihr einen neuen Inhalt erschließen will, sondern mit jemandem, der sich

<sup>44</sup> S. dazu Pierre Lafranchi: *L' Exagoge d'Ezéchiel le Tragique*, Leiden 2006 und H. Jacobson: *The Exagoge of Ezekiel*, Cambridge 1983.

<sup>45</sup> Abfassungszeit der „Exagoge“ könnte die Zeit zwischen der Entstehung der Septuaginta unter der Regierung von Ptolemaios Philadelphos und der Lebzeit von Alexander Polyhistor sein. Über das Problem der Datierung s. Gauly u. a. 1991, S. 216-217. Allgemein zur „Exagoge“ s. E. Vogt: „Tragiker Ezechiel“, in: *Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit*, Bd. 4, 3, 1983, S. 113-134.

<sup>46</sup> Der Schauplatz bei V. 1-89 ist bei Raguel und seinen Töchtern in der Fremde, bei V. 90-174 wahrscheinlich am Berg Horeb, bei V. 193-242 anscheinend in Ägypten. Der Schauplatz der übrigen Versen ist nahe der Oase Elim. S. dazu Gauly u. a. 1991, S. 218.

<sup>47</sup> 1. Akt V. 1-65, 2. Akt V. 66-89, 3. Akt V. 90-192, 4. Akt V. 193-242, 5. Akt V. 243-269. S. auch Gauly u. a. 1991, S. 217-218).

<sup>48</sup> S. Lesky 1971<sup>3</sup>, S. 835.

primär an dem biblischen Stoff orientiert und sich der Tragödie bedient, um diesen Stoff zu neuer Wirkung zu bringen.“<sup>49</sup>

Der zweite Text ist ein so genanntes Gygesdrama, das wahrscheinlich auch in dieser Zeit zu datieren ist, wie die 16 uns erhaltenen Trimeter annehmen lassen.<sup>50</sup> Das Papyrusfragment aus Oxyrhynchos (P. Ox. 2382) wurde im Jahre 1949 (bzw. 1956) publiziert. Der Text erzählt in dramatisierter Form die Geschichte von Gyges, wie sie bei Herodot (1, 8-12) überliefert ist. Wenn auch die anderen Partien dieses Werkes sich so stark an Herodot anlehnen, wie die erhaltene Partie, kann man einen Szenenwechsel nicht ausschließen bzw. ein Szenenwechsel wäre sogar notwendig. Dieses Merkmal ließe sich in Einklang mit der „Exagoge“ des Ezechiels bringen. Es ist aber sehr umstritten, ob es sich dabei um eine hellenistische Tragödie in archaisierender Form handelt, oder um eine Tragödie des 5. Jh.s, auf der möglicherweise Herodot seine Erzählung aufbaut.

Trotz unserer Kenntnisse der vielen Namen von Dichtern dieser Zeit (etwa 30 Namen) sind uns, wie bereits erwähnt, nur wenige Fragmente ihrer Werke erhalten geblieben. So ist es auch nicht einfach, über die Qualität der hellenistischen Dramen im Allgemeinen zu urteilen. Über die Thematik dieser Dramen jedoch kann man einiges vermuten, da manche Titel von hellenistischen Dramen bekannt sind.

Beachtet man diese Titel (besonders jene von Lykophron, die uns erhalten geblieben sind), so fällt auf, dass die alten Mythen nach wie vor den Stoff für die Tragödienproduktion lieferten.

Im Gegensatz zu dem Quellenmangel im Bereich der Tragödie ist die Quellenlage bei der Komödie in der hellenistischen Zeit gut. Eine ganze Reihe von Texten ist erhalten. Sie wurde aber nun Neue Komödie genannt, und einer ihren Hauptvertreter war Me-

<sup>49</sup> S. Seeck 1979, S. 198.

<sup>50</sup> Über das Gygesdrama s. M. Hose, s. v., *Lexikon des Hellenismus*, 2005, S. 375.

ander.<sup>51</sup> Sie weist jedoch große Unterschiede gegenüber den älteren Komödien auf.<sup>52</sup>

Trotz all dieser Veränderungen in Form und Inhalt wurde die Neue Komödie durch die Werke Menanders, Philemons oder Diphilos' „zu einem Stück Literatur“.<sup>53</sup> Aber diese literarische Art allein konnte die Bedürfnisse des Publikums, die heute z. B. durch Filme, Fernsehen und Boulevardtheater erfüllt werden, nicht decken.<sup>54</sup> Für diese Bedürfnisse des Publikums sorgte eine andere Art dramatischer Unterhaltung, der so genannte Mimos<sup>55</sup>, dessen Wurzeln Tinnefeld<sup>56</sup> und Wiemken<sup>57</sup> zufolge in der zweiten Hälfte des 5. Jh.s v. Chr. liegen und als dessen erster Verfasser Sophron

<sup>51</sup> S. dazu R. L. Hunter: *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985.

<sup>52</sup> „Die Verspottung lebender Personen des athenischen Alltags, die die ganze ältere Komödie durchzieht, ist fast völlig verschwunden, ebenso die Zoten, die allenfalls noch gelegentlich einem Sklaven in den Mund gelegt werden. Aufbau und Durchführung der Handlung richten sich nach den Regeln der euripideischen Dramaturgie, deren Kunstgriffe und Errungenschaften z. T. bereits an unheroisch dargestellten mythischen Stoffen entwickelt worden waren und darum leicht auf bürgerlich-komische Handlungen übertragen werden konnten. Über Euripides hinaus führt die strenge Akteinteilung, wobei freilich nicht immer die von Horaz und Späteren als kanonisch bezeichnete Fünffzahl eingehalten ist. Der Chor ist aus der Handlung verschwunden. Sein Auftreten als Zwischenakt-Ballett, für einige der erhaltenen Stücke bezeugt, ist so gleichgültig geworden, dass es im Lesetext nur noch mit einem Vermerk, nicht mehr mit dem Wortlaut des Chorliedes bezeichnet wird.“ Aus: Seeck 1979, S. 284.

<sup>53</sup> Lesky 1971<sup>3</sup>, S. 836.

<sup>54</sup> S. dazu Dihle 1991, S. 290.

<sup>55</sup> Über den Ursprung und die Entwicklung des Mimos, s. Wiemken 1972, S. 31 ff.

<sup>56</sup> Tinnefeld 1974, S. 323.

<sup>57</sup> Wiemken 1972, S. 31.

von Syrakus gilt. Obwohl der Mimos schon länger als dramatische Form existierte, erlebte er im Hellenismus eine bedeutende Blüte.

Es gab verschiedene Arten von Mimen: die gesungenen, die gesprochenen, als Prosa und Vers, als Solovorträge und szenische Aufführungen.<sup>58</sup>

Plutarch unterteilt die Mimen in zwei Kategorien:<sup>59</sup>

- 1) In Paignia (Spielereien)
- 2) In Hypotheseis (Handlungen).

Er betont dabei, dass die ersteren „voll mit Geschwätz“ und die anderen „von großer Dauer, vielen Darstellern und enormen Kosten“ geprägt waren.

<sup>58</sup> Über die Mimosaufführungen jener Zeit äußert sich Wiemken wie folgt: „Da gab es Tanzvorführungen darstellenden Charakters, von Einzelnen oder Gruppen mit Musikbegleitung, aber ohne Worte dargeboten, Lieder, die von Einzelnen mit mimetischen Aufwand vorgelesen wurden, kurze Verserzählungen mit dialogischen Einlagen, die der Vortragende in verschiedener Stimmlage und mit mimischer Begleitung zu rezitieren hatte, und endlich kurze, meist in Prosa geschriebene Bühnenstücke, in denen oft mit großem Personenaufwand spektakuläre, amüsante oder erotische Motive aus Tragödie, Komödie oder erzählender Literatur dramatisch dargeboten wurden, die also genau unseren Unterhaltungsfilmern entsprechen.“ Aus: Wiemken 1972, S. 290-291.

<sup>59</sup> Quaest. Conv. 7, 4. 712e: „μίμοι τινὲς εἰσὶν, ὧν τοὺς μὲν ὑποθέσεις, τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν. Ἀρμόζειν δ' οὐδέτερον οἶμαι συμποσίῳ γένος. Τὰς μὲν ὑποθέσεις διὰ τὰ μήκη τῶν δραμάτων καὶ τὸ δυσχορήγητον. Τὰ δὲ παίγνια πολλῆς γέμοντα βωμολοχίας καὶ σπερμολογίας...“.

### 3. DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE UND KOMÖDIE IN DER KAISERZEIT

Das griechische Drama hat in der Kaiserzeit ebenfalls einen Fortlauf gefunden, wie auch die Theaterbauten im römischen Reich bezeugen, von denen die Meisten in das 2. Jh. n. Chr. zu datieren sind.<sup>60</sup>

Die Frage aber ist, wie das Theaterleben um diese Zeit aussah.

Aus der griechischen Tragödie der Kaiserzeit sind uns nur zwei Tragödientitel, nämlich *Medeia* des Cn. Pompeius Macer (TrGF 1<sup>2</sup> 180 F1) und *Niobe* des sonst unbekanntes Melitons (TrGF 1<sup>2</sup> 182), sowie acht Originalverse erhalten. Davon sind sechs Verse aus *Medeia* und zwei aus einem unbekanntes Werk des Serapion (TrGF 1<sup>2</sup> 185 F1), all dies ist in das 1. Jh. n. Chr. zu datieren.<sup>61</sup>

Über die griechische Komödie haben wir noch weniger Quellen: Von den insgesamt 253 Komikern der Sammlung PCG gehören nur fünf der nachchristlichen Zeit an. Einer ist aus dem 1. Jh. n. Chr. (Germanicus PCG 5) und vier aus dem 2. Jh. n. Chr. [Antiphon von Athen und Anubion PCG 2, P. Ailios Amphichares von Athen PCG 2, der auch als Tragiker (TrGF 1, 193) siegreich war, L. Marios Antiochos von Korinth PCG 2, der auch mit einem Satyrspiel siegte (TrGF 1<sup>2</sup>, 192)].

Wir wissen auch, meist aus Inschriften, dass es im Programm der Großen Dionysien bis zum Beginn der Kaiserzeit sowohl neu gedichtete Dramen als auch Reprisen älterer Dramen gab.<sup>62</sup> Dabei war auch die Komödie ausschließlich mit Stücken der Mittleren und Neuen Komödie präsent.<sup>63</sup>

<sup>60</sup> S. Heldmann 2000, S. 185.

<sup>61</sup> S. dazu ebd., S. 186-187. Er vermerkt, dass von den insgesamt 200 Tragici minores (TrGF 1), die eindeutig datiert sind, nur 21 in die Zeit nach Christus gehören.

<sup>62</sup> S. dazu Mette 1977, S. 100.

<sup>63</sup> S. ebd. S. 130 und 133 und auch Heldmann 2000, S. 190.

Aus all diesen Informationen könnte man annehmen, dass das Theaterleben der hellenistischen Zeit fast unverändert in der Kaiserzeit weiterlebt. Aber eine sehr wichtige Änderung ist zustande gekommen: in der Kaiserzeit haben wir keinen Hinweis mehr auf Sieger bei den Großen Dionysien, weder für neu gedichtete Dramen noch für Reprisen, und obwohl die Existenz des Festes der Großen Dionysien bis zum 2. Jh. n. Chr. nachgewiesen wird, ist aus dem 1. und 2. Jh. nur der Dithyramben-Agon eindeutig bezeugt.<sup>64</sup>

Ab dem 2. Jh. n. Chr. ist auch die Inszenierung ganzer Tragödien oder Komödien nicht mehr nachzuweisen.

Im Gegensatz dazu stehen häufige Belege über musische Agone, bzw. Wettkämpfe zwischen Tragöden (tragische Schauspieler) und Komöden (komische Schauspieler). Allerdings ist daraus nicht ersichtlich ob ganze Dramen aufgeführt wurden.<sup>65</sup> Diese Tragöden und Komöden führten in der griechischsprachigen Welt jener Zeit ausgewählte Partien und Soloarien aus den griechischen Tragödien auf.

Auch Dion von Prusa (19, §5) bezeugt, dass man wohl in dieser Zeit Tragödienpartien auf der Bühne vorgetragen hat; jedoch wurden die Chorpartien dabei völlig vernachlässigt.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> S. dazu IG II/III<sup>2</sup> Nrr. 3112-3121 und 3649. S. auch Heldmann 2000, S. 190-191. In der Anmerkung 32, S. 191 schreibt er Folgendes:

„Die literarischen und epigraphischen Quellen für die Großen Dionysien in der Kaiserzeit sprechen explizit meist nur von bestimmten Agonotheten, Choregen etc. und daneben speziell auch von Erfolgen im Dithyramben-Wettbewerb: So übernahm nach Cass. D. 69, 16, 1 Kaiser Hadrian die Agonothese der Großen Dionysien, und von Attikos, dem Vater des berühmten Euergeten und Sophisten Herodes Attikos, berichtet Philostr., B. Soph. 2, 1,3, er habe anlässlich der Großen Dionysien Athener und fremde beim Dipylon regelmäßig mit Wein bewirtet...“

<sup>65</sup> S. auch Heldmann 2000, S. 192.

<sup>66</sup> S. dazu Lesky 1971<sup>3</sup>, S. 905.

Von großer Bedeutung ist eine in Isthmos gefundene Inschrift aus dem 2. Jh. n. Chr. Von dieser erfahren wir, dass man auch Stücke aus den Tragödien von Euripides, Sophokles und den Kitharodien des Timotheos selber neu komponierte und aufführte. In dieser Inschrift heißt es:

Ἡ βουλή καὶ ὁ δῆμος  
Μειλησίων Γ. Ἄλιον  
Θεμισώνα Θεοδότου υ(ίων)  
νεικήσαντα Ἴσθμια,  
Νέμεα, κοινὸν Ἀσίας ε'  
καὶ τοὺς λοιποὺς ἀγῶ-  
νας πθ', μόνον καὶ  
πρῶτον Εὐρειπίδην  
Σοφοκλέα καὶ Τειμόθεον  
ἐαυτῶ μελοποίησαντα  
ψ(ηφίσματι) β(ουλή).<sup>67</sup>

Was wir aber nach wie vor nicht wissen und was durch diese Inschrift ungeklärt bleibt, ist, ob diese Tragödien von Euripides und Sophokles komplett oder nur zum Teil aufgeführt wurden und ob dabei die Chorpartien berücksichtigt wurden, im Gegensatz zu dem, was Dion von Prusa sagt.

Aber auch die Aufführungen von einzelnen Partien einer Tragödie sollen mit der Zeit seltener geworden sein. Der Grund war, wie

<sup>67</sup> Diese Inschrift wurde zum ersten Mal von O. Bronner in *Hesperia* 22, 1953, S. 192 veröffentlicht und in die erste Hälfte des 2. Jh.s n. Chr. datiert. S. dazu K. Latte, „Zur Geschichte der griechischen Tragödie in der Kaiserzeit“, in: *Eranos* 52, 1954, S. 125-127. Außer der Information über die Neukomposition von antiken Tragödien erhält man aus dieser Inschrift bedeutende Informationen über die Phonologie der griechischen Sprache im 2. Jh. n. Chr. Denn da heißt es νεικήσαντα anstatt νικήσαντα, Εὐρειπίδην anstatt Εὐριπίδην und Τειμόθεον anstatt Τιμόθεον. Hier wird auch bestätigt, dass im 2. Jh. n. Chr. der Diphthong ει bereits monophthongisiert und als ι ausgesprochen wurde.

man annimmt, dass das Publikum kein so großes Interesse mehr an den mythischen Stoffen der Dramen hatte.<sup>68</sup>

Es gab aber doch in den Gelehrtenkreisen Lesungen kompletter Tragödien in griechischer sowie auch in lateinischer Sprache. Typisch für diese Zeit war jedoch das Nebeneinander von Lesedramen und von Aufführungen dramatischer Einzelpartien.

Man könnte also abschließend sagen, dass in der Kaiserzeit tatsächlich ein Theaterleben existierte, dieses aber von Mimos- und Pantomimos-Aufführungen (Pantomimen-Theater, Tanztheater, Musiktheater) dominiert war.

Das Mimos-Theater war nicht nur im östlichen Teil des Imperiums, sondern auch in Rom präsent und war von Mimenaufführungen eingewanderter Griechen geprägt. Grundlage dieser Aufführungen war und blieb die Mimosart, die sich im griechischsprachigen Osten entwickelte. Diese Form des Mimos blieb auch bis zum Beginn der byzantinischen Ära unverändert.<sup>69</sup>

Das Publikum, das von den Mimosaufführungen angesprochen wurde, war die Unterschicht der kaiserzeitlichen Gesellschaft. Helmut Wiemken schildert dieses Publikum wie folgt:

„... es waren kleinen Leute, der „Mann auf der Straße“, an dem die Historie fast unvermerkt vorübergeht und dessen Interesse den beschränkten Kreis der kleinen Dinge nicht überschreitet. Und da sich Zusammensetzung und sozialer Status dieses Publikums, wo auch immer es den Mimen applaudierte, nicht änderte, änderte sich auch das Bild des Mimos nicht.“<sup>70</sup>

<sup>68</sup> S. dazu auch Lesky 1971<sup>3</sup>, S. 905.

<sup>69</sup> Wiemken 1979, S. 409.

<sup>70</sup> Ebd., S. 409-410.

#### 4. DAS „THEATERLEBEN“ IN BYZANZ

Die Frage, ob ein Theaterleben in Byzanz existierte und wie dieses ausgesehen haben könnte, ist ein sehr umstrittenes Thema. Da das Quellenmaterial für die Existenz des Theaters in Byzanz recht unzureichend ist, ist die Forschung über die Frage seiner Existenz zu unterschiedlichen Ergebnissen gekommen.

Es wäre von großer Bedeutung, wenn wir ein Theaterleben bzw. Dramenproduktionen in Byzanz entdeckt hätten, da diese als Brücke zwischen dem antiken und dem europäischen Theater des Mittelalters sowie dem neugriechischen kretischen Theater (16./17. Jh.) gedient hätten.

Manche Verteidiger seiner Existenz (wie z. B. Sathas, Cottas etc.) halten das byzantinische Theater tatsächlich für den Nachfolger des attischen und römischen Theaters.<sup>71</sup> Dennoch war der „Christus patiens“ (Χριστὸς Πάσχων) das einzige byzantinisch-christliche Drama, mit welchem sich die Wissenschaft bis zum 19. Jh. beschäftigte. Wie umstritten das Thema der Existenz eines Theaterlebens in Byzanz ist, zeigen u. a. auch die widersprüchlichen Ergebnisse der Forschung, die nun an dieser Stelle kurz und prägnant vorgestellt werden.

<sup>71</sup> Zu den Verteidigern der Existenz eines Theaters in Byzanz gelten vor allem Sathas und Cottas. Dazu aber ausführlicher s. nächste Seite.

#### 4.1 Forschungsüberblick

Der erste, der für die Existenz des Theaters in Byzanz plädierte, war Konstantinos Sathas im Jahre 1878 in Athen. In seinem Buch „Δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν“ behauptete er:

„Βεβαίως θὰ ἐκπλαγῶσι πολλοὶ ἀκούοντες τὴν παράξενον εἶδησιν περὶ ὑπάρξεως ἑλληνικοῦ θεάτρου ἐν τοῖς μέσοις καὶ νεωτέροις χρόνοις, ἐνῶ ἴσως ὀλίγοι ἐγίνωσκον μίαν καὶ μόνην Κρητικὴν τραγωδίαν, τὴν Ἐρωφίλην· θὰ ἐκπλαγῶσι δὲ πλειότερον οἱ ἱστορικοὶ τοῦ νεωτέρου θεάτρου βλέποντες ὅτι ἡ παλαιὰ θυμέλη δὲν ἐπυρπολήθη ἐν μέσῳ τῶν φλογερῶν ἀναθεμάτων τῶν πατέρων τῆς ἐκκλησίας, ἀλλ' ὅπως δῆποτε ἐπέζησε, μέχρις οὗ ἡ τουρκικὴ βαρβαρότης κατέπνιξε πᾶν σπέρμα τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ.“<sup>72</sup>

Obwohl Sathas mit zahlreichen Quellen als „Beweismaterial“ die Richtigkeit seiner These durchzusetzen versuchte, wurde seine These von Karl Krumbacher, dem Begründer der deutschen Byzantinistik, in seiner Literaturgeschichte kritisch beurteilt. Er äußerte seine Kritik an diesem Buch folgendermaßen: „In dem Buche ist eine erhebliche Menge von Materialien zur Geschichte des Überganges vom heidnischen zum christlichen Kulturleben, zur griechischen Dogmatik, zur Etymologie, Numismatik u. a. ausgeschüttet. Die Verwertung dieser Schätze wird aber durch den Mangel an chronologischer oder sonstiger Disposition, an Klarheit und Kritik, sowie durch das Fehlen einer Inhaltsangabe und eines Index zu einer so unerquicklichen Aufgabe, daß das Buch thatsächlich, soweit ich sehe, fast gänzlich unbenützt geblieben ist. Es wäre im Interesse der Wissenschaft sehr zu wünschen, daß der Verfasser sich dazu entschließen könnte, durch strengere Methode und durch größere Genauigkeit sein eminentes Wissen wahrhaft

<sup>72</sup> Sathas 1878, S. α-β.

fruchtbar zu machen.<sup>73</sup> Anschließend fügt Krumbacher noch hinzu, dass der Verfasser sein Ziel, die Existenz des byzantinischen Theaters zu beweisen, nicht erreicht habe, da sein Quellenmaterial dies nicht beweisen könne.<sup>74</sup> Sathas und Krumbachers entgegengesetzte Meinungen prägen bis heute die Wissenschaft und beide haben zahlreiche Anhänger gefunden.

Ein sehr wichtiges Buch am Anfang des vergangenen Jahrhunderts über das byzantinische Theater war das Werk über den byzantinischen Mimos von Hermann Reich aus dem Jahr 1903.<sup>75</sup> In seiner Arbeit geht er von den Untersuchungen des Konstantinos Sathas aus. Er befasste sich jedoch nicht nur mit dem Theater als Institution und seinem Schicksal in Byzanz, sondern ging auch auf den Bereich der mimischen Technik ein. Er wollte damit zeigen, dass das mittelalterliche Kirchentheater zum Erben des klassischen Mimos-Theaters wurde. Reich zufolge war das Mimos-Theater von der Zeit des Römischen Reiches bis zur Eroberung Konstantinopels kontinuierlich präsent, was sich jedoch durch keine einzige Quelle beweisen lässt.

Im Jahre 1931 wurde von Venetia Cottas ein weiteres Werk über das byzantinische Theater veröffentlicht.<sup>76</sup> Dieses Werk übte einen bemerkenswerten Einfluss auf die byzantinische Theaterforschung aus. Cottas ging bei ihrer Forschung, so wie auch Reich, vom Werk Sathas' aus, jedoch gelangte sie zu extremeren Ergebnissen:

1) Die Existenz eines byzantinischen Theaters sei sicher.

<sup>73</sup> Krumbacher 1897, S. 647.

<sup>74</sup> Auch Puchner sagt über Sathas, „die Postulate und Hoffnungen des griechischen Polyhistor bezüglich eines Brückenschlags zwischen antikem und kretischem Theater (der „Renaissance“) sind allerdings nicht in Erfüllung gegangen.“ S. Puchner 1990, S. 11-16.

<sup>75</sup> H. Reich: Der Mimos. Ein litterar- entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Berlin 1903.

<sup>76</sup> V. Cottas: Le Théâtre à Byzance, Paris 1931.

2) Das byzantinische Theater sei nicht nur die Brücke zwischen dem altgriechischen und mittelgriechischen (bzw. kretischen) Theater, sondern auch der Ursprung des westlichen Kirchentheaters des Mittelalters.

Für Cottas galt das gesamte Quellenmaterial des Sathas als sehr überzeugend. Meiner Meinung nach sind beide Forschungsergebnisse jedoch sehr subjektiv und lassen sich, wie sich im Folgenden zeigen wird, von keinerlei Quellen beweisen.

In seinem Buch über das byzantinische Theater aus dem Jahr 1932 nimmt Vogt an, dass es in Byzanz allein für den Mimos spezielle Theater gegeben hätte.<sup>77</sup>

Auf Cottas Werk basierte die Forschung vieler Theaterwissenschaftler, welche die Existenz des byzantinischen Theaters bzw. Kirchentheaters unbedingt beweisen und in ihm den Nachfolger des klassischen Theaters finden wollten.

Von Cottas beeinflusst, plädierte der italienische Forscher Silvio d'Amico für die Wiedergeburt des Theaters in der postbyzantinischen Kirche.<sup>78</sup> Aber auch die negative Kritik späterer Forscher an Cottas und ihren Nachfolgern war nicht selten. So wird bis heute auch vielfach versucht, die Nichtexistenz des byzantinischen Theaters zu beweisen.

<sup>77</sup> A. Vogt: „Le théâtre à Byzance et dans l'Empire du IVe au XIIIe siècle. 1. Le théâtre profane, Bordeaux 1932.

<sup>78</sup> S. D'Amico: Storia del teatro drammatico, Bd. II, Mailand-Rom 1939.



#### 4.2 Die Kirchenväter und das Theater am Ende der Spätantike und zum Beginn der byzantinischen Ära

Die größten Gegner der Bühnenaufführungen jeder Art (aber besonders der Mimos- und Pantomimos-Aufführungen) waren die Kirchenväter, die sich im Ausgang der Spätantike und während der Christianisierung des Römischen Reiches auch des öfteren gegen das Theater und dessen Funktion äußerten.

So nennt Basileios der Große das Theater „*διδασκαλεῖον ἀσελγείας*“<sup>79</sup>, Gregor von Nazianz „*ἀσελγὲς αἰσχρότητος ἐργαστήριον*“.<sup>80</sup> Die schärfste und ausführlichste Kritik jedoch übte Johannes Chrysostomos; er beschrieb das Theater wie folgt:

„*δημόσιον ἀκολασίας γυμνάσιον ... καθέδρα λοιμῶν ... χωρίον πονηρότατον καὶ νοσημάτων γέμον παντοδαπῶν ... διαβολικὴ πομπή ... σατανικὴ πανήγυρις ... ἐργαστήριον δαιμόνων ... βάραθρον πονηρίας ... πέλαγος ἀπωλείας ... βαβυλωνία κάμινος ... μοιχείας μελέτη ... πορνείας γυμνάσιον ... ἀκολασίας διδασκαλεῖον ... προτροπὴ αἰσχρότητος ... πάντα παρανομίας*

<sup>79</sup> „*Εἰσὶ τινες πόλεις παντοδαποῖς θεάμασι θαυματοποιῶν ἀπὸ βαθέος ὄρθρου μέχρι ἑσπέρας αὐτῆς ἐστιῶσαι τὰς ὄψεις. Καὶ μέντοι καὶ μελῶν τινῶν κεκλασμένων καὶ διεφθαρμένων καὶ παντάπασι πολλὴν ἀκολασίαν ταῖς ψυχαῖς ἐντικτόντων ἐπὶ πλείστον ἀκούοντες οὐκ ἐμπίμπλονται. Καὶ τοὺς τοιοῦτους δήμους πολλοὶ μακαρίζουσιν, ὅτι τὰς κατ’ ἀγορὰν ἐμπορίας, ἢ τὰς ἐκ τῶν τεχνῶν πρὸς τὸ ζῆν ἐπινοίας καταλιπόντες, διὰ ῥαθυμίας πάσης καὶ ἡδονῆς τὸν τεταγμένον ἑαυτοῖς τῆς ζωῆς χρόνον διαπερῶσιν, οὐκ εἰδότες, ὅτι ὄρχήστρα εὐθηνουμένη θεάμασιν ἀκολάστοις, κοινὸν καὶ δημόσιον διδασκαλεῖον ἀσελγείας τοῖς συγκαθημένοις ἐστί, καὶ τὰ παναρμόνια τῶν ἀλλῶν μέλη καὶ ἄσματα πορνικὰ, ἐγκαθεζόμενα ταῖς τῶν ἀκουσάντων ψυχαῖς.*“ In: *Homiliae in Hexaemeron* 4, 1.

<sup>80</sup> PG 37, 1.583.

*μεστὰ καὶ τερατωδίας καὶ αἰσχύνης ... καὶ αἰσχάτης ἀσελγείας...*“.<sup>81</sup>

Von Johannes Chrysostomos ist auch folgende Äußerung gegen die Theateraufführungen zu erwähnen:

„*Ὅταν γὰρ ἀνέλθῃς εἰς θέατρον, καὶ καθίσῃς γυμνοῖς μέλεσι γυναικῶν τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐστιῶν, πρὸς μὲν καιρὸν ἦσθης, ὕστερον δὲ πολὺν ἐκεῖθεν ἔθρεψας τὸν πυρετόν ... Ἡ δείνα, φησί, τὸν δείνα ἐφίλησε, καὶ οὐκ ἐπέτυχε, καὶ ἀπήγατο, καὶ εἰς μητέρας τοὺς ἀτόπους ἔρωτας ἐκκυλισθέντας ... Ὅταν οὖν ἐκεῖ μὲν καὶ πράγματα βλέπῃς αἰσχρά, καὶ ῥήματα ἀκούῃς αἰσχροτέρα, καὶ τὰ μὲν τραύματα δέχῃ, τὰ δὲ φάρμακα μὴ ἐπιτιθῆς, πῶς οὐκ εἰκότως ἢ σηπεδῶν ἀνξηθήσεται;*“<sup>82</sup>

Seine Beschreibung ist so realistisch, dass man glauben könnte, er selber habe solche Theateraufführungen gesehen.<sup>83</sup>

Neben den Kirchenvätern äußerten sich auch andere bedeutende Kirchenmänner wie Tertulian. Gegen das Drama schreibt er, dass die Komödie eine Schule der Unreinheit sei; die Tragödie aber lehre Härte, Missachtung und Unmenschlichkeit.<sup>84</sup>

Trotz der negativen Äußerungen der Kirchenväter gegen das antike Theater gab es auch manche (wie Gregor von Nazianz oder Basileios)<sup>85</sup>, die sich nicht gegen die literarische Gattung des Dra-

<sup>81</sup> PG 57, 71, 2, 426-427 – PG 59, 28-29 – PG 60, 301.

<sup>82</sup> PG 62, 428.

<sup>83</sup> S. Bibilakis, I.: *Θεατρικὴ ἀναπαράσταση στο Βυζάντιο καὶ στη Δύση*, Athen 2003, S. 17.

<sup>84</sup> S. Tertullian, *De spectaculis*, XVII. Auch wenn Tertulian hier nicht das Theater seiner Zeit, sondern das der Antike beschreibt, ist diese Aussage von Bedeutung da sie als eine ganz konkrete Einstellung jener Zeit gegenüber dem Theater angenommen werden kann.

<sup>85</sup> Die Werke der Tragiker bzw. des Euripides haben sie offenbar sehr gut gekannt, da in ihren Werken manchmal Euripides zitiert wird, wie z. B. in *Carmina moralia* 704, 4-5 des Gregor von Nazianz, wo er den Vers 846 der *Bakchen* zitiert: *Ἰαμβον εἰπὼν καίριον ἐξ Εὐριπίδου.* „*Οὐκ ἂν δυναίμην θῆλυν ἐνδύσαι στολήν.*“ und kurz da-

mas äußerten, sondern hauptsächlich gegen Mimos und Pantomimos und gegen das Theater als Schauspiel und als pädagogischen Wert.

Die Ablehnung der Theateraufführungen in der Zeit der Christianisierung des Reiches sollte zu einem absoluten Verbot für jede Theaterform führen, das im Jahre 691 auf der Synode in Trullo erfolgte.<sup>86</sup> Obwohl dieser Beschluss der Trullos-Synode nun gegen das Mimos-Theater gerichtet war, muss man davon ausgehen, dass auch bei den anderen Arten von Theater (wie Pantomimos) dieses Verbot durchgeführt wurde. Es ist aber heute ziemlich sicher, dass dieses Verbot nicht gegen das griechische Drama gerichtet war, da antike Dramen längst von der Bühne verschwunden waren.<sup>87</sup> Das heißt aber längst nicht, dass man keine konkrete Kritik gegen das klassische Drama äußerte, wie man bei Johannes Chrysostomos feststellen kann.<sup>88</sup>

Erst Jahrhunderte später und zwar mit dem Patriarchen Photios begann im 9. Jh. die Zeit des erneuten Interesses für das Studium der antiken Literatur, aber das Theater blieb weiterhin - bis nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahre 1453 - davon ausgeschlossen.<sup>89</sup> Und erst ab dem 16. bzw. 17. Jh. erscheint mit der kretischen Renaissance und dem so genannten „Kretischen Theater“ (Κρητικό Θέατρο) das Theater in der griechischen Sprache wieder.<sup>90</sup> Sein Vorbild war aber nun nicht nur das antike griechische, sondern vor allem das westeuropäische Theater.

---

rauf Euripides als σοφώτατος bezeichnet (704, 13). Auch Basileios von Kaisareia zitiert in seinen *De leg. gent. libr. 6, 23* Euripides *Hippolytos* V. 612 (ή γλώττα μὲν ὁμώμοκεν, ἡ δὲ φρήν ἀνώμοτος) und sogar ein Fragment (Eur. Frag. 902) in seiner *Epistulae* (63, 1, 1): Τὸν σοφὸν ἄνδρα, κὰν ἐκάς ναίη χθονός, κὰν μήποτ' αὐτὸν ὄσσοις προσίδω, κρίνω φίλον, Εὐριπίδου ἐστὶ τοῦ τραγικοῦ λόγος.

<sup>86</sup> Nach dem 41. Kanon wurde Folgendes beschlossen: „καθόλου ἀπαγορεύει ἡ ἀγία αὐτὴ καὶ οἰκουμενικὴ σύνοδος τοὺς λεγομένους μίμους καὶ τὰ τούτων θεάτρα, εἰτὰ γε μὴν καὶ τὰ τῶν κυνηγίων θεώρια, καὶ τὰς ἐπὶ σκηνῆς ὀρχήσεις ἐπιτελεῖσθαι. εἰ δὲ τις τοῦ παρόντος κανόνος καταφρονήσῃ, καὶ πρὸς τι ἐαυτὸν τῶν ἀπηγορευμένων τούτων ἐκδῶ, εἰ μὲν κληρικός εἴη, καθαιρεῖσθω, εἰ δὲ λαϊκός, ἀφοριζέσθω.“ Aus: Puchner 1984, S. 35-36.

<sup>87</sup> S. auch J. Irmscher: „Antikes Drama in Byzanz“, in: Die Gesellschaftliche Bedeutung des antiken Dramas für seine und unsere Zeit. Berlin 1973, S. 227.

<sup>88</sup> Johannes Chrysostomos schreibt über den Inhalt der antiken Dramen u.a. folgendes: „Παννυχίδες ἐγίνοντο μιαιραὶ, καὶ γυναῖκες ἐκαλοῦντο ἐπὶ τὴν θέαν. Ὡ τῆς μιαιρίας! ἐν νυκτὶ, ἐν θεάτρῳ παννυχὶς ἦν, καὶ παρθένος ἐκάθητο μετὰξὺ νέων μεμηνῶτων καὶ μεθύνοντος

---

ὄχλου ... Τὸ σκότος ἦν ἡ πανήγυρις, καὶ τὰ μυσαρὰ ἔργα τὰ ὑπ' αὐτῶν τελούμενα. Διὰ τοῦτό φησιν· Ἡμὲν ποτε καὶ ἡμεῖς ἀνόητοι, ἀπειθεῖς, πλανώμενοι, δουλεύοντες ἐπιθυμίαις καὶ ἡδοναῖς ποικίλαις. Ὁ δεῖνα τῆς μητριᾶς ἠράσθη, φησὶ, καὶ ἡ δεῖνα τοῦ προγόνου, καὶ ἀπήγατο. Τοὺς γὰρ τῶν παιδῶν ἔρωτας, οὗσπερ αὐτοῖς παιδικὰ καλεῖν ἔθος ἐστίν, οὐδὲ εἰπεῖν ἔνι. Ἀλλὰ τί; βούλει μητρογαμίας ἰδεῖν; ... Ἡράσθη ἡ δεῖνα τοῦ δεῖνος· ἐπανελθόντα τὸν ἄνδρα ἔσφαξε διὰ τοῦ μοιχοῦ. Τάχα ἴστε τὸ διήγημα οἱ πολλοί. Τὸν μοιχὸν ἀνεῖλεν ὁ παῖς τοῦ φονευθέντος, κἀκεῖνην ἐπέθυσσε· μετὰ ταῦτα ἐμάνη καὶ αὐτός, καὶ ταῖς ἐριννύσιν ἠλαύνετο· εἶτα αὐτὸς οὕτως ὁ μανεῖς ἀπελθὼν ἔσφαξεν ἕτερον, καὶ τὴν ἐκείνου γυναῖκα λαμβάνει. Τί τούτων χεῖρον τῶν συμφορῶν;“ In *epistulam ad Titum* (homiliae 1-6), PG 62, 693

<sup>89</sup> S. dazu Lemerle 1971, S. 177-204.

<sup>90</sup> Über das kretische Theater s. N. Panagiotakis: *Κρητικό θέατρο. Μελέτες*, Athen 1998, und A. Solomos: *Το κρητικό θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Athen 1973. Über den westlichen Einfluss auf das kretische Theater s. Puchner 1999, S. 91-114.

### 4.3 Die Quellen

Wie in den Kapiteln 1-3 gezeigt, wurde die Zahl der neuge-dichteten Dramen ab der hellenistischen Zeit allmählich geringer. Doch bis zu dem Zeitpunkt, in dem das Christentum die Religion der Griechen und Römer verdrängte, war das Theaterleben mit dem Gesellschaftsleben im Römischen Reich relativ eng verbunden. Natürlich gab es keine so enge Beziehung, wie man sie von der klassischen Zeit kannte, jedoch konnte eine Art Theater ihre Existenz behaupten.

Die Gründung Konstantinopels als neue Hauptstadt des Römischen Reiches (330 n. Chr.), die allmähliche Christianisierung sowie der Übergang vom Römischen zum Oströmischen bzw. „Byzantinischen“ Kaiserreich und besonders der wachsende Einfluss der Kirche bzw. der Lehre der Kirchenväter am Ende der Spätantike führte zur Ablehnung jeder Theaterform u. a. aus moralisch- theologischen Gründen.

Obwohl das Byzantinische Reich in vielen Gebieten, wie z. B. in Philosophie und Theologie, Justiz, Verwaltung etc., an griechisch-römisches Gedankengut anknüpfte, wurden die Theateraufführungen heftig kritisiert und sogar bekämpft, da die Kirche sie als den letzten gravierenden Einflussbereich des heidnischen Geistes ansah. Störend für die Kirche war weniger der mythologische Stoff der Dramen, in denen Götter und Menschen in Kontakt miteinander traten, als vielmehr der Einfluss des Theaters auf die Fortdauer von Vorstellungen und Mentalitäten, die mit dem kirchlichen Dogma unvereinbar waren. Als Argument gegen das Theater zitierte man das zweite der Zehn Gebote, welches die bildliche Darstellung Gottes verbietet. Man bezog dieses Verbot nun auch auf die Darstellung anderer Personen durch Schauspieler.<sup>91</sup> Infolgedessen wurde auch die Nachahmung als eine Art

<sup>91</sup> S. dazu Ploritis 1999, S. 49-50.

Heuchelei betrachtet und das Drama als eine Nachahmung gemäß der *Poetik* des Aristoteles angesehen.<sup>92</sup>

Nun muss man sich jedoch fragen, welche Theateraufführungen man am Ende der Spätantike und in der frühbyzantinischen Zeit zu suchen hat. Denn, wie im vorigen Kapiteln gezeigt wurde, waren die Aufführungen von antiken Dramen längst sehr selten geworden und schwanden mit der Zeit. Eine neue Produktion von Dramen war auch nicht lange lebendig. Somit konnte das antike Drama keine große Gefahr für die Christen darstellen. Um es präziser zu sagen, die großen Gegner der Kirche waren damals der Mimos und der Pantomimos und nicht die Aufführungen von alten Dramen, welche im Laufe der Zeit sehr selten geworden waren. Denn das klassische Theater erschien nur noch bei der Aufführung von Teilen der griechischen Tragödien, vor allem von Monologen und Stichomythien (Soloarien);<sup>93</sup> neue Dramen im eigentlichen Sinn wurden nicht mehr geschrieben.

H.-G. Beck schreibt dazu:

„Die Tragödie ist längst von der Bühne in den Vortragssaal abgewandert, und hätte man Sophokles oder Aischylos noch aufgeführt, wäre es doch antiquarisches Tun geblieben.“<sup>94</sup>

Er nennt auch einen wichtigen Grund für den Schwund des Dramas bzw. der Tragödie in Byzanz:

„Auch das Christentum hat keinen neuen Boden für die Tragödie bereitgestellt, weil in ihm der tragische Stoff immer wieder durch die Gnade auflösbar bleibt, während die echte Tragödie von der Gnadenlosigkeit lebt.“<sup>95</sup>

Das heißt, die Tragödienaufführung ist nicht mehr nachweisbar, da sie wichtigen dogmatischen bzw. religiösen Aspekten der Zeit

<sup>92</sup> Aristoteles, *Poetik*, 1449<sup>b</sup> 24, „ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας...“

<sup>93</sup> Dazu Ploritis 1999, S. 24.

<sup>94</sup> Beck 1978, S. 112.

<sup>95</sup> Ebd., S. 112.

widersprach. Die zwei Äußerungen von Beck stehen im Widerspruch zueinander, denn einerseits bewertet er eine angebliche Aufführung von alten Dramen als antiquarisches Tun, andererseits meint er jedoch, dass es in der christlichen Zeit nicht möglich war, alte Dramen auf die Bühne zu bringen, da sie den religiösen Aspekten der Zeit widersprachen.

Trotz dieser Ablehnung der Dramenaufführungen bestand eine Nachfrage für Lesedramen (z. B. Seneca)<sup>96</sup>, die für die Gelehrtenkreise und für die Schulen gedacht waren. Byzantinische Lesedramen waren nach Krumbacher von der gleichen Art wie die Werke Lukians *Ποδάγρα* und *Ωκόπους*.<sup>97</sup>

Da man keine Tragödien mehr auf der Bühne sehen konnte, blieb als einziges die Bewunderung des Textes bzw. des Sprachgebrauchs in den Werken sowie ihre Benutzung zum Lesezweck in den Schulen. Sowohl der Inhalt als auch die Dramaturgie spielten fortan keine oder nur eine sehr geringe Rolle.

Aufgrund der Polemik der Kirchenväter gegen jede Aufführungsart ist es verwunderlich, dass doch zwei Arten von Theater, nämlich der Mimos und der Pantomimos, bis zum 7. Jh. n. Chr. existierten. Offensichtlich wurden diese Mimosaufführungen, wie man auch bei den Äußerungen der Kirchenväter sehen konnte, heftig kritisiert, da sie in komischer Form das Alltagsleben und die neue Religion parodierten. Auch der Pantomimos war nicht erwünscht, da er die Mythen, auf denen auch die antike Tragödie basierte, zum Inhalt hatte.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> Über die Dramen von Seneca s. Otto Zwierlein: Die Rezitationsdramen von Seneca, in: *Beiträge zur Klassischen Philologie* 20, 1966.

<sup>97</sup> Als Lesedramen bezeichnet Krumbacher den „Christos Paschon“, die moralisch-allegorischen Dialoge des Ignatios, des Haplocheiros, des Ptochoprodromos und des Philes. S. Krumabacher 1897, S. 645.

<sup>98</sup> Über den byzantinischen Mimos und Pantomimos, die Mimos- und Pantomimosarten und die soziale Stellung der Mimen s. G. Theocharidis: Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des

Hunger zeigt mit Zitaten, dass zu den Mimosaufführungen auch die sexuelle Komponente (z. B. Striptease) gehörte.<sup>99</sup> Diese Komponente könnte auch dazu beigetragen haben, dass die Mimosaufführungen in der breiten Masse der Bevölkerungen große Beliebtheit genossen.

Viele Forscher sind der Meinung, dass die Byzantiner die Rolle der Schüler und der Abschreiber der antiken Lehrer einnahmen.<sup>100</sup> Ihr Ziel sei die Nachahmung der Griechen gewesen. Diese Nachahmung hätte, wie Ploritis behauptet, den Fortlauf und die Existenz der griechischen Literaturgattungen (Philosophie, Drama, etc.) verhindert, da der altgriechische Geist (im Sinne des freien Geistes und im Sinne der Ideologie des Menschen als Maß aller Dinge) der christlichen Ideologie fremd gewesen sei und keinen freien Raum für neue Produktionen in diesen Literaturgattungen gelassen habe.

Aber auch wenn man annimmt, dass die Byzantiner als Schüler und Abschreiber der antiken Literatur fungierten, waren sie jedoch wählerisch und schlossen vieles aus, was der christlichen Lehre fremd war. Als Beispiel sei die Ermahnung des Basileios an die Jugend genannt, wo er ausdrücklich sagt:

„ὄσον χρήσιμον καρπωσάμενοι, τὸ βλαβερὸν φυλαξώμεθα“.<sup>101</sup>

Betrachtet man alle literarische Genera der Griechen, erlebte das Drama eine große Ablehnung, weil, so Ploritis, „...παρουσίαζε θεούς κι ανθρώπους να παλεύουν με τα πάθη τους και να δα-

Johannes Chrysostomos, Patriarchen von Konstantinopel, Thessaloniki 1940.

<sup>99</sup> S. Hunger 1978, S. 142.

<sup>100</sup> Über dieses Thema s. Ploritis 1999, S. 40. und auch Lemerle 1971, S. 50-53.

<sup>101</sup> PG 31, 569. Über den Umgang der Byzantiner mit paganer Literatur im Allgemeinen s. K. Metzler: „Pagane Bildung im christlichen Byzanz. Basileios von Kaisareia, Michael Psellos und Theodoros Metochites“, in: M. Grünbart (Hrsg.): *Theatron. Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter*, Berlin – New York 2007, S. 287-303.

μάζονται απ' αυτά, δηλαδή να είναι ανθρώπινοι... Έτσι, όχι μόνο η <άσεμνη> Κωμωδία, αλλά και η σεμνή Τραγωδία, στο σύνολό της, αποτελούσαν, για τους Βυζαντινούς, ψυχοφθόρα αναγνώσματα και -ακόμα περισσότερο, βέβαια- θεάματα."<sup>102</sup>

Er übersieht aber dabei, dass das griechische Drama bereits in vorchristlicher Zeit längst seine Bedeutung verloren hatte. Meines Erachtens muss also klargelegt werden, dass, wenn man vom byzantinischen Theater spricht, man das Mimos- und das Pantomimostheater und vielleicht die sporadischen Aufführungen von lyrischen Einzelnummern antiker Tragödien meint. Sicherlich hat man keine Medea- oder Ödipus-Aufführung in dieser Zeit sehen können, da solche Aufführungen, wie gesagt, längst nicht mehr existierten.

<sup>102</sup> Ploritis 1999, S. 63.

#### 4.4 Byzantinische Texte in dramatischer Form

Es wurde oftmals versucht, Spuren von Kirchentheater in Byzanz zu finden, da man eine Parallele zum westeuropäischen Kirchentheater für möglich hielt. Aber das Kirchentheater im Sinne von Theateraufführungen hat meines Erachtens nicht existiert, oder besser gesagt: Wir haben kein Zeugnis, dass solche Theateraufführungen in Byzanz je stattgefunden haben.

In der Liturgie, in den kaiserlichen und kirchlichen Zeremonien, wie z. B. in τρεις παῖδες ἐν καμμίνῳ, ὁ Νιπτῆρ, und ἄρατε πύλας, sind zwar darstellende Elemente zu erkennen; sie können aber keineswegs als Dramen im eigentlichen Sinn bezeichnet werden.<sup>103</sup>

Die einzige uns erhaltene Quelle über das Kirchentheater ist ein „Szenarium“ der Passion Christi<sup>104</sup> (aus dem 13. bzw. 14. Jh.), das vom Spyridon Lampros im Jahre 1916 zum ersten Mal veröffentlicht wurde.<sup>105</sup> Dieses „Szenarium“ beinhaltet u. a. auch Bühnenanweisungen und war höchst wahrscheinlich für eine Bühnenaufführung gedacht. Es gilt aber mittlerweile als sicher, dass dieses Stück unter westlichem Einfluss entstanden ist, da auch Zypern, wo dieses Szenarium geschrieben wurde, seit 1192 unter fränkischer Herrschaft stand.<sup>106</sup>

Außerdem hat man versucht, literarische Texte der byzantinischen Zeit, die eine Dialogform hatten, als Dramen darzustellen, da sie

<sup>103</sup> S. dazu Puchner 1991, S. 16. und Puchner 1984, S. 83-90.

<sup>104</sup> S. A. Mahr: The Cyprus Passion Cyclus, Notre Dame 1947.

<sup>105</sup> Spyridon Lampros: Βυζαντινή σκηνοθετική διάταξις τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ, in: *Νέος Ἑλληνομνήμων*, Bd. 13, 1916, S. 381-407.

<sup>106</sup> S. Puchner 2001, S. 30-32, Ploritis 1999, S. 191-201.

von den Byzantinern selbst oft auch Dramen genannt wurden.<sup>107</sup> Einige Werke dieser Art sind folgende:

- 1) Das „Symposium der zehn Jungfrauen“<sup>108</sup> von Methodios (3. – 4. Jh. n. Chr.).
- 2) Die „Hymnen“ von Romanos dem Meloden (6. Jh. n. Chr.)<sup>109</sup>
- 3) Die „Στίχοι εἰς τὸν Ἀδάμ“ von Ignatios Diakonos (9. Jh. n. Chr.)
- 4) Die „Katomyomachie“ von Theodoros Prodromos (12. Jh.)
- 5) Das „Dramation“ von Michael Aplocheiros (12. – 13. Jh.).

Diese Werke weisen, vom Dialog abgesehen, keine Ähnlichkeiten mit wirklichen Dramen auf. Sie wurden nur aufgrund der „byzantinischen“ Bedeutung des Begriffs „Δράμα“ als Dramen bezeichnet.

Unumstritten bleibt die Tatsache, dass es ein Mimos- und Pantomimos-Theater gegeben hat, das bis zum 7. Jh. reichte und erst nach dem durch die Trullos-Synode auferlegten Verbot schwand. Zu diesem Schluss kommt auch Tinnefeld in seiner Arbeit über den Mimos nach 691.<sup>110</sup>

## 5. DIE BEDEUTUNG VON „DRAMA“, „TRAGÖDIE“ UND „KOMÖDIE“ IN BYZANZ

Gegenüber der klassischen Zeit nahmen die Theaterbegriffe ab der hellenistischen Epoche und dann in der Kaiserzeit und auch in Byzanz allmählich eine ganz andere Bedeutung an.<sup>111</sup>

So bezeichneten die Byzantiner sowohl Gedichte, welche eine Dialogform hatten, als auch die Romane ab dem 5. Jh. als Dramen. Hierbei muss jedoch erwähnt werden, dass diese Theaterbegriffe bereits seit der hellenistischen Zeit ihre wahre Bedeutung zu verlieren begannen; der große Bedeutungswandel aber fand in der byzantinischen Zeit statt.

Das Wort Tragödie, das ursprünglich

- 1) den Bock-Gesang bzw. den Gesang der als Böcke verkleideten Männer und
- 2) den Gesang um den Preis eines Bockes und
- 3) den Gesang beim Bocksopfer

bezeichnete, hat schon ab dem 1. Jh. v. Chr. seine ursprüngliche Bedeutung verloren. Bereits in den Theokrit-Scholien, bei Dionysios Thrax und Diodor findet man den Begriff „Tragödie“ als Bezeichnung der mimischen Darstellung eines Gedichts mit Musik und Gesang.<sup>112</sup> Entsprechendes bedeuten die Wörter τραγωδῶ, τραγωδός: ich singe, Sänger. Abgeleitet hiervon sind die neugriechischen Wörter τραγούδι, τραγουδά.

<sup>107</sup> Über die neue Bedeutung des Wortes „Drama“ in Byzanz s. nächstes Kapitel.

<sup>108</sup> Der Titel heißt im Original: Συμπόσιον τῶν δέκα Παρθένων ἢ Περὶ ἀγνείας.

<sup>109</sup> S. dazu K. Mitsakis: Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Κατὴνς Διαθήκης ἕως τὴν εἰκονομαχία, Athen 1986, S. 330 ff.

<sup>110</sup> S. Tinnefeld 1973.

<sup>111</sup> S. Ploritis 1999, S. 69-70.

<sup>112</sup> Über die Bedeutung des Wortes τραγωδία s. H. Patzer: Die Anfänge der griechischen Tragödie, Wiesbaden 1962, Latacz 1993, S. 53-56 und auch W. Burkert: Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin 1990, 13 ff.

Die weiteren Bedeutungen<sup>113</sup> des Wortes τραγωδία in Byzanz sind folgende:<sup>114</sup>

- 1) Pracht, Pomp.<sup>115</sup>
- 2) Katastrophe, Unglück.<sup>116</sup>
- 3) Handlung.<sup>117</sup>
- 4) Gesang.

Ebenso veränderte sich die Bedeutung des Wortes κωμωδία. Neben der ursprünglichen Bedeutung kamen folgende noch dazu<sup>118</sup>:

- a) Hohn, Spott.<sup>119</sup>
- b) Gegenstand des Spottes.<sup>120</sup>

<sup>113</sup> G. W. H. Lampe, A Patristic Greek Lexicon, Oxford 1961 s. v. und Dimitrakos, Μέγα Λεξικό τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης, Athen, s. v.

<sup>114</sup> Bemerkenswert sind die Wortdeutungen, welche Sathas angibt: Komödie, Prophezeiung etc. S. Sathas 1878, S. κα' -κβ'.

<sup>115</sup> Eirenaios, Adversus haereses 1. 4. 3., Gregor von Nyssa, Homiliae in orationem dominicam. 4. (ἵνα διὰ τῶν δακρῦν ἐκείνων ἢ περὶ τὴν τράπεζαν τούτῳ τραγωδία λαμπρύνοιτο).

<sup>116</sup> Clem. Alex. paed. 3. 3. 21 (ὡς τὸ ἄδηλον τῆς συνοουσίας πολλὰς ἐργάζεται τραγωδίας.), und Gregor von Nyssa, Epistulae I.3. (δι' ὀλίγων σοὶ τὴν τραγωδίαν ἐκθήσομαι). Auch bei Aelius Aristides findet sich dieses Wort für die Bezeichnung eines Unglücks: „οὐ γὰρ ἅπανα νίκη καλῆ, οὐδ' ἐκ θεῶν ἀνθρώποις παραγίγνεται. μεστὴ δὲ καὶ ἡ τραγωδία τῶν ταῦτα παραιούντων.“ In: Περὶ ὁμοιοίας ταῖς πόλεσιν 536. Auch der Patriarch Photios führt in seinem Lexikon als einzige Bedeutung für das Wort τραγωδία das Unglück oder Katastrophe.

<sup>117</sup> So z.B. bei Eirinaios, Advensus haereses 1. 1. 8

<sup>118</sup> G. W. H. Lampe, A Patristic Greek Lexicon, Oxford 1961 s. v. und Dimitrakos, Μέγα Λεξικό τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης, Athen, s. v.

<sup>119</sup> Nil. epp. 2.140. („ὑπέπεσαν τῇ ἀποστολικῇ ἀρᾷ καὶ κωμωδία“). Im Suda Lexikon heißt es: κωμωδίας: ὕβρεις, διασυρμούς, ἐμπαιγμάτα.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass, obwohl die Kirchenväter die Bedeutung des Wortes τραγωδία als „Gesang“ übernahmen, sie diese lediglich für die Bezeichnung der weltlichen, nichtkirchlichen Gesänge verwendeten.<sup>121</sup> Die Kirchengesänge wurden mit ψάλλω, ψαλμωδία, ψάλτης bezeichnet.<sup>122</sup> Als wahrscheinlicher Grund für diese Trennung kann angenommen werden, dass das Wort τραγωδῶ zu sehr an das heidnische Altertum erinnerte. Deshalb schien es für die Kirche notwendig, den sakralen Gesang mit einem anderen Begriff zu bezeichnen.

Auch das Wort „Δράμα“<sup>123</sup> wandelte sich von seinem ursprünglichen Sinn –„Tun der Hände“ bzw. „Darstellung“– und seinem aktiven Charakter zum passiven Ereignis und war ab dem 5. Jh. n. Chr. für die Bezeichnung des Romans bestimmt.<sup>124</sup>

Weitere Bedeutungen des Wortes sind folgende:<sup>125</sup>

- 1) Erfundene Geschichte.<sup>126</sup>
- 2) Tragisches Ereignis<sup>127</sup>

<sup>120</sup> S. Johannes Chrysostomos, In epistulam ad Romanos 14. 10, und In epistulam i ad Corinthios 7.7.

<sup>121</sup> Über die Theaterbegriffe im Allgemeinen bei den Kirchenvätern s. I. Bibilakis: Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη μελέτη των σχέσεων Εκκλησίας και Θεάτρου. Athen, 1996.

<sup>122</sup> Ψάλλω bedeutete ursprünglich das Spielen eines Saiteninstrumentes mit den Fingern. Da die Kirchengesänge ursprünglich wahrscheinlich von einem Saiteninstrument begleitet wurden, erhielt das Wort ψάλλω deshalb meines Erachtens allmählich die metaphorische Bedeutung „(Kirchengesänge) singen“. Für ψάλλω s. LSJ und G. W. H. Lampe, A Patristic Greek Lexicon, Oxford 1961 s. v.

<sup>123</sup> Über die Etymologie des Wortes Drama s. B. Snell: „Aischylos und das Handeln in Drama“, in: *Philologus* 20, 1928, S. 1-44.

<sup>124</sup> S. dazu Hunger 1978, S. 122-123.

<sup>125</sup> S. G. W. H. Lampe, A Patristic Greek Lexicon, Oxford 1961 s. v., und Dimitrakos, Μέγα Λεξικό τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης, Athen, s. v.

<sup>126</sup> Gregor von Nazianz Orationes 21.15, Athanasios, Apologia secunda contra Arianos 65.

3) Kriminalgeschichte.<sup>128</sup>

4) Fantasie, Fabel.<sup>129</sup>

Das Wort ὑποκριτής (Schauspieler, Darsteller) bezeichnete nun ebenso, wie auch heute im Neugriechischen, den Lügner oder den unehrlichen Menschen.<sup>130</sup>

Anzunehmen ist, dass die Umwandlung der Bedeutung der schon erwähnten Begriffe eine logische Folge der Christianisierung war. Da die alten Dramen in enger Beziehung mit rituellen Feiern standen, konnte die Tragödie in einer christlich geprägten Gesellschaft nicht mehr existieren, sodass ihr Charakter umgewandelt und mit neuen Prinzipien besetzt werden musste.

Dementsprechend ahnt man die Gefahr des Missverständnisses für den Leser eines byzantinischen Textes, wenn man mit solchen Begriffen zu tun hat.

Aus diesem Grund ist es auch schwierig, das Werk, das im Mittelpunkt dieser Arbeit steht, nämlich der Cento<sup>131</sup> „Christos Paschon“, als Tragödie zu charakterisieren, oder dieses wirklich als Tragödie im eigentlichen Sinn aufzufassen.

Dies ist ein Fehler, den viele Forscher, die sich mit dem Cento beschäftigten, häufig machten; sie suchten nämlich im „Christos Paschon“ die Spuren einer genuinen Tragödie, wie sie der Zuschauer des 5. Jh. v. Chr. kannte. Und weil sie die nicht fanden, lehnten sie a priori dieses Werk als wertlos ab.

Der „Christos Paschon“ ist kein Werk –wie sich in den nächsten Kapiteln zeigen wird–, das mit denen des Altertums vergleichbar

ist. Denn alle Prinzipien, welche eine klassische Tragödie charakterisierten, in der Zeit als dieses Drama geschrieben wurde (gleich, ob es im 4. oder im 11./12. Jh. entstanden ist), hatten einen ganz anderen Sinn angenommen, wie oben bereits gezeigt wurde.

Um die „Tragödie“ „Christos Paschon“ besser zu verstehen, sollte zuerst die literarische Gattung der Centonen so wie auch die Rezeption der antiken Dramen in der byzantinischen Zeit näher untersucht werden.

<sup>127</sup> So bei Patriarch Germanos II, der von Drama des Solomons spricht. PG 140, 713 A.

<sup>128</sup> Is.5:13 (S. 26.15; 2.201).

<sup>129</sup> Eusebios v. Caesarea, Vita Const., Constitutiones Apostolorum. 3.64 (“ἀτοπίαις καὶ δράματα χρήσιμα”).

<sup>130</sup> S. dazu Puchner 2001, S. 19.

<sup>131</sup> Über den Cento s. Kapitel 7.



## 6. REZEPTION DES ANTIKEN DRAMAS IN BYZANZ

Um die Voraussetzungen der Abfassung von Centonen wie der „Christos Paschon“ in Byzanz besser zu verstehen, muss das Thema der Rezeption des antiken Dramas in dieser Zeit näher erläutert werden.

Im Kapitel 4.2 ist schon darauf hingewiesen worden, dass die Kirchenväter einen Kampf gegen die Theateraufführungen führten. Trotzdem stellt man fest, wenn man ihre Werke untersucht, dass sie sich zwar gegen das Mimos- und Pantomimostheater äußerten, keineswegs jedoch gegen die literarische, sprachliche Qualität der antiken Tragödien. Die Tragödien als Literatur (und nicht als Aufführungs-Ereignis) genossen ein sehr hohes Ansehen unter den Gelehrten in der gesamten byzantinischen Zeit.

Obwohl der Inhalt der antiken Dramen weitgehend dem christlichen Glauben entgegengesetzt war, diente die Sprache der Tragiker oft als Muster und Vorbild für die Lehrer und die Gelehrten. Ihre Aufmerksamkeit richteten sie auf die sprachliche und literarische Kunstfertigkeit jedes Werkes; denn der einzige Bereich der griechischen Kultur, den die Byzantiner bedingungslos auch als ihren eigenen betrachteten, war die griechische Sprache. Es war ein Zeichen der Gelehrsamkeit, wenn man die griechische Sprache gut beherrschte (natürlich nicht die Sprache ihrer Zeit, sondern jene der klassischen).<sup>132</sup>

Schon in der ptolemäischen Zeit galt Homer als der Vertreter par excellence der griechischen Literatur und des griechischen Geistes.<sup>133</sup> Neben Homer genossen auch die Tragödien des Euripides

ein sehr hohes Ansehen in der hellenistischen Gesellschaft und in der Kaiserzeit.

Die Werke der Kirchenväter beinhalten oft auch Wörter, die der Terminologie des Dramas angehören, und erstaunlicherweise besaßen sie außergewöhnliche Kenntnisse der Werke der großen Tragiker.<sup>134</sup>

Mit dem Beginn der byzantinischen Epoche folgt die Bildung den Spuren der klassischen Tradition, und neben den christlichen Schriften hat man auch die klassischen Texte, besonders Homer, Euripides und Aischylos, als Lehrstoff für die Schulbildung verwendet.<sup>135</sup> Die Übernahme der heidnischen Texte in der Schulbildung bedeutete aber nicht, dass man auch die Weltanschauung der Griechen übernahm. Eine Erklärung dafür ist laut Basilikopoulou-Ioannidou folgende:

„Η παιδεία τείνει να δημιουργήσει ανθρώπους καλλιεργημένους, γνώστας των κλασικών Γραμμάτων, αλλά πρωτίστως Ορθοδόξους“<sup>136</sup>.

Auch die Komödie war in den byzantinischen Schulen und „Universitäten“ mit Werken des Aristophanes vertreten. Außerdem gibt es Werke der byzantinischen Literatur, die eine dramatisierte theatralische Dialogform aufweisen<sup>137</sup>, sogar bei Literaturgattungen, wo es nicht zu erwarten wäre, wie Predigten und Homilien.<sup>138</sup> Dieses Phänomen beschränkt sich nicht nur auf die christlich-the-

<sup>134</sup> Eine ausführliche Beschreibung findet man in I. Bibilakis: *Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη μελέτη των σχέσεων Εκκλησίας και Θεάτρου*, Athen 1996.

<sup>135</sup> S. dazu Hunger 1958, S. 45-47 u. Lemerle 1971, S. 57-58, und auch A. Basilikopoulou-Ioannidou: *Η αναγέννηση των γραμμάτων κατά τον ΙΒ΄ αιώνα εις το Βυζάντιο και ο Όμηρος. Διατριβή επί διδακτορία*. Athen 1971, S. 42.

<sup>136</sup> S. ebd. S. 42.

<sup>137</sup> S. das Kapitel „Das „Theaterleben“ in Byzanz“, S. 24 ff.

<sup>138</sup> S. dazu Puchner 1999, S. 39.

<sup>132</sup> Insbesondere die Kirchenväter, bzw. die christlichen Gelehrten, da sie ein höheres literarisches Ansehen für Ihre Schriften erreichen wollten.

<sup>133</sup> S. dazu, E. Zierbarth: *Aus der antiken Schule*. Bonn 1913, S. 11ff. u. Lemerle 1971, S. 50-53.

ologische Literatur, sondern taucht auch bei den byzantinischen Chronographen und Historikern wieder auf.<sup>139</sup>

Auch bei der *Alexias* der Anna Komnene findet man sogar, außer der Dramatisierung der Ereignisse auch wörtliche Zitate aus *Hecuba*, *Nephele* und *Phönizierinnen*, was offensichtlich dafür spricht, dass Anna Komnene eine Kennerin der antiken Literatur bzw. des griechischen Dramas war.<sup>140</sup>

Noch deutlicher wird die Nachahmung des antiken Dramas bei Michael Psellos in seiner *Chronographia*. Psellos betrachtet die Ereignisse, die er beschreibt, als eine Theater-Szene und sagt Folgendes:

„Ἐγὼ μὲν οὖν ὄμην ἄχρι τούτου τὰ ταραχώδη προβήσεσθαι, καὶ τὴν γε σκηνὴν ἀπεθαύμαζον, καὶ τὴν τῶν παθημάτων χορείαν ἐξεπληττόμην· τὸ δὲ ἄρα βραχὺ τι προοίμιον χειρόνων τραγωιδιών· εἰρήσεται δὲ κατὰ μέρος ταῦτα.“<sup>141</sup>

Puchner ist der Meinung, dass die Stellen, an denen Psellos die historischen Ereignisse als tragische Handlung betrachtet und sie als tragischer Dichter präsentiert, sehr häufig auftreten.<sup>142</sup> Als höchsten dramatischen Akt sieht Puchner die Verblendung von Michael V. und des Konstantin (V 38 ff.). Er glaubt auch, dass der Dichter die Rolle des Chors im ganzen Geschehen übernommen hat. Er sagt:

„Ο ἴδιος ο ποιητής, μάρτυς των γεγονότων, έχει εδώ σαφώς το ρόλο του αρχαίου χορού, είναι αποστασιοποιημένος θεατής και συγχρόνως εμπλεκόμενο σκηνικό πρόσωπο, διαλογιζόμενο και συναισθανόμενο.“<sup>143</sup>

<sup>139</sup> S. ebd. S. 39 ff. u. Reinsch 1996, S. 14. Dazu s. auch F. D' Alfonso: Euripide in Giovanni Malala, Alessandria 2006.

<sup>140</sup> S. Reinsch 1996, S. 24, 45, 124.

<sup>141</sup> Michael Psellos, *Chronographia*, V 43, 10 und auch als Zitat bei Puchner 1999, S. 44.

<sup>142</sup> Puchner 1999, S. 44.

<sup>143</sup> Ebd., S. 44.

Aber auch in den Homercommentaren des Eustathios findet sich eine ganze Reihe (ca. 325) von Euripides-Zitaten<sup>144</sup>, welche auch hier die Kenntnisse des Autors im Bezug auf die antiken Dramen beweisen.<sup>145</sup>

In der *Katomyomachia* des Theodoros Prodromos ist ebenfalls eine gezielte Nachahmung des antiken Dramas zu bemerken, jedoch parallel mit einer Nachahmung des antiken bzw. des homerischen Epos.<sup>146</sup> Das antike Drama wird vom Vers 185 bis zum Ende (V. 384) parodiert. Die Mehrzahl der Zitate stammt aus Tragödien „die wir als byzantinische Trias eines antiken Dichters zu bezeichnen pflegen, also aus jener Auswahl, welche von den byzantinischen Philologen für Schulwerke angefertigt wurde und die Überlieferung der antiken Tragödie nicht unwesentlich beeinflusste. Es waren dies für Aischylos: Prometheus, Sieben gegen Theben, Perser, für Sophokles: Aias, Elektra und Oidipus Tyrannos, für Euripides: Hekabe, Orestes und Phoinissen.“<sup>147</sup>

<sup>144</sup> Für die Euripidesrezeption in Byzanz sind zwei Texte von großer Bedeutung. Der erste ist ein Drama mit dem Titel *Danae* (TrGF5.1 20), das früher Euripides zugeschrieben wurde, aber wahrscheinlich in die Spätantike bzw. in die frühbyzantinische Zeit gehört. S. dazu W. Stockert: Euripides Iphigenie in Aulis, Wiener Studien 16/1 u. 2, Wien 1992, S. 85-86. Dazu s. auch I. Karamanou: Euripides Danae and Dictys, München-Leipzig 2006, S. XV-XXI.

Der zweite Text ist ein Teil der Iphigeneia in Aulis ab dem Vers 1578 bis zum Vers 1629, der eindeutig in einer späteren Zeit verfasst oder redigiert wurde. Anfangs glaubte man, dieser Teil sei in der Spätantike geschrieben, in der die Metrik keine große Rolle mehr spielte. Außerdem vermutete man, dass dieser Teil völlig neu gedichtet wurde, da die Tragödie nicht bis zum Schluss überliefert war. Walter Stockert glaubt dagegen, dass ein kaum lesbarer Codex dieses Werkes in späterer Zeit ergänzt wurde. S. dazu ebd. S. 85-86.

<sup>145</sup> S. Puchner 1999, Anmerkung 33, S. 47.

<sup>146</sup> Hunger 1968.

<sup>147</sup> Ebd. S. 44.

Es gibt auch oft Texte, welche die Eigenschaften und das Können des Euripides als Dichter erwähnen und woraus deutlich wird, warum er für die Byzantiner als der tragischste aller Tragiker galt.<sup>148</sup> Ein solcher Text ist das Essay von Michael Psellos über Euripides und Georgios Pisides.<sup>149</sup> In diesem Werk wird Euripides als Dichter mit Pisides verglichen. Die wichtigsten Eigenschaften des Tragikers Euripides werden wie folgt beschrieben:

„Ο γοῦν Εὐριπίδης τὴν] ποιήσιν ὡς [οὐδείς] ἄλλος ἀκριβωσάμενος, εἰ μὴ τις αὐτ[οῦ] προκ[ρ]ίνοι τ[ὸν Σο]φοκλέ[α, διὰ τὴν ποικιλίαν θανμάσιος] καὶ πάν[τα μιμ]εῖσθαι δυνατός· καὶ] ποτὲ μὲν εὐρήσει τὸν [ποιητὴν] διθυρα[μβί]ζ[ον]τα καὶ [νέα ζη]λοῦν]τα τε καὶ προκρίνοντα, ποτὲ δὲ καὶ τῶν ἄλλων χαρίτων καὶ σεμνο[τήτων ἐξά]ρχ[οντα] καὶ τοῖς χοριάμβοις κοσμ[οῦ]μενον καὶ παντοδαπὸν τῇ ποιήσει γινόμενον, καὶ ἠθικώτατον μὲν [ὄντα οἷ]ς [δεῖ] [ἡ]θος ἐνσε[μ]νῆσθαι καὶ αὐθις παθητικώτατον ἐνθα πάθη τῶν πεπονθότων ὑπο[κυμαίνει], ἐπεὶ καὶ τὸ τελεώτατον κεφάλαιον τῆς τραγικῆς ποιήσεως τὸ πάθος ἐστὶ, καὶ τοῖν δυοῖν [εἰδ]οῖν τοῦ τε τραγικῶς καὶ τοῦ κωμικῶς λέγειν τοῦτό ἐστι τὸ διάφορον, ὅ[τι ἐ]κεῖ [μὲν] ὑπό[κει]ται τὸ] πάθος, ἐνταῦθα δὲ γέλωτες τὰ πλείω καὶ χάριτες.“<sup>150</sup>

Und an einer anderen Stelle:

„Εὐριπίδης δὲ ὀγδοήκοντα ἢ καὶ πλείω συνθεῖς δρά[μα]τα, ἀπανταχοῦ ἀγαλματίας καὶ χαρίεις ἐστίν, οὐκ ἐν ταῖς χάρισι μόνον τοῦ λόγου, ἀλλὰ καὶ ἐν αὐτοῖς τοῖς πάθεσι· καὶ πολλάκις

<sup>148</sup> Es ist auch bei Prodrornos (Βίων προῶσις ποιητικῶν καὶ πολιτικῶν) eine Bewertung des Euripides zu finden. S. dazu Dostálová 1982, S. 74.

<sup>149</sup> S. dazu A. R. Dyck (Ed.): Michael Psellus: The Essay on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius. *Byzantina Vindobonensia* 16, Wien 1986.

<sup>150</sup> Ebd. 203<sup>r</sup>, 33-44 u. 64-68.

γε τοὺς Ἀθηναίους ἐπικαίρως δραματούργησας εἰς πλείστα κατήνευκε δάκρυα· ὦντο γὰρ τὰ λεγόμενα ὄρᾶν ὡς γιγνόμενα.“

In seiner Dichtung war also Euripides, laut Psellos, vollkommener (ἀκριβωσάμενος) als jeder anderer, seine Dichtung war vielfältig, und er hatte die Fähigkeit, alles nachzuahmen (πάντα μιμείσθαι δυνατός). Dazu kommen die Charakteristika, die auch für die christliche Lehre von großer Bedeutung waren. Er wird ἐξάρχων τῶν ἄλλων χαρίτων καὶ σεμνοτήτων genannt, d.h. an erster Stelle achtet er auf Anmut und Würde. Hinzu kommen die zwei wichtigsten Ausdrücke für die Bestimmung des Euripides, nämlich ἠθικώτατον und παθητικώτατον. Er ist also jener, der am besten ἦθος und πάθος zum Ausdruck bringen kann.<sup>151</sup> Letzteres ist auch die notwendigste Eigenschaft eines Tragikers, denn, wie auch Psellos sagt, das Pathos stellt die vollkommenste Form der tragischen Dichtung dar, nicht nur in der byzantinischen Zeit, sondern auch in der Antike. Diese charakteristischen Eigenschaften, so Psellos, verhalfen Euripides dazu, die Inszenierung seiner Werke so realistisch zu gestalten, dass er bei seinem Publikum den Anschein erweckte, es handele sich um eine tatsächliche Begebenheit, welche dementsprechend große Emotionen auslöste.

Ein weiteres Beispiel der Nachahmung antiker Dramen in Byzanz ist die literarische Gattung der Centonen, die im nächsten Abschnitt behandelt werden. Dieser Gattung ist auch die byzantinische „Tragödie“ „Christos Paschon“ zuzuordnen. Zwei Textabschnitte der *Katomyomachie* ähneln als Nachahmung der Tragödie der literarischen Gattung eines Centos; nämlich ab Vers 240 mit dem ersten Botenbericht und ab Vers 323 mit der Klage über den Tod des Psycharpax.<sup>152</sup>

<sup>151</sup> S. auch Dostálová 1982, S. 74-75.

<sup>152</sup> S. ebd. S. 46.